

Universitatea de Vest din Timișoara
Facultatea de Litere, Istorie și Teologie

QVAESTIONES ROMANICAE

**BIOGRAFIA. NOI PERSPECTIVE METODOLOGICE,
DELIMITĂRI TEMATICE, STUDII DE CAZ**

Lucrările Colocviului Internațional
Comunicare și Cultură în România Europeană

XII
—
3



euvi

QVAESTIONES ROMANICAE

XII

BIOGRAFIA.

NOI PERSPECTIVE METODOLOGICE, DELIMITĂRI TEMATICE, STUDII DE CAZ

Tomul 3

Istorie și studii culturale.

Muzică și teatru.

Arte.

Carte și bibliotecă.

Coordonator: Valy CEIA

ISSN 2457-8436

ISSN-L 2457-8436

ISBN GENERAL 978-630-327-162-0

ISBN 978-630-327-165-1

DOI 10.35923/QR.12.03

Timișoara

Editura Universității de Vest

2025

Comitet onorific / Honorary Committee:

Sorin ALEXANDRESCU, Acad., Universitatea din București & Centrul de Excelență în Studiul Imaginii
Florica BECHET, Universitatea din București
Jenny BRUMME, Universitatea din Barcelona
Riccardo CAMPA, Acad., DHC, Institutul Italo-Latino American, Roma
Sanda CORDOȘ, Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca
Ioana COSTA, Universitatea din București
José Manuel GONZÁLEZ CALVO, Acad., Universitatea din Extremadura, Cáceres & Academia Regală Spaniolă
Jukka HAVU, Universitatea din Tampere & Academia Regală Spaniolă
Michael METZELTIN, Acad., DHC, Universitatea din Viena
Ileana OANCEA, Universitatea de Vest din Timișoara
Adriano PAPO, Acad., DHC, Universitatea din Udine
Lăcrămioara PETRESCU, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași
Martin MAIDEN, Acad., DHC, Universitatea din Oxford

Comitet științific / Scientific Committee:

Sorin ALEXANDRESCU, Universitatea din București & Centrul de Excelență în Studiul Imaginii
Tamar APTSIAURI, Universitatea din Tbilisi
Georgiana I. BADEA, Universitatea de Vest din Timișoara
Laura BĂDESCU, Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu” al Academiei Române
Florica BECHET, Universitatea din București
Tibor BERTA, Universitatea din Szeged
Frédérique BIVILLE, Universitatea „Lumière”, Lyon
Mirela BORCHIN, Universitatea de Vest din Timișoara
Jenny BRUMME, Universitatea „Pompeu Fabra”, Barcelona
Norberto CACCIAGLIA, DHC, Universitatea pentru Străini, Perugia
Giovanni CAPECCHI, Universitatea pentru Străini, Perugia
Ioana COSTA, Universitatea din București
Vasile DOCEA, Universitatea de Vest din Timișoara & Biblioteca Centrală Universitară „Eugen Todoran” din Timișoara
Monica FEKETE, Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca
Katarzyna GADOMSKA, Universitatea Sileziană din Katowice
Alexandre GEFEN, CNRS – Universitatea Paris 3 – Sorbonne Nouvelle – ENS
José Manuel GONZÁLEZ CALVO, Universitatea Extremadura, Cáceres & Academia Regală Spaniolă
Jukka HAVU, Universitatea din Tampere & Academia Regală Spaniolă
Sébastien LEDOUX, Universitatea Paris 1 – Panthéon Sorbonne
Coman LUPU, Universitatea din București & Facultatea Pedagogică din Bratislava
Martin MAIDEN, Universitatea din Oxford
Laszlo MARJANUCZ, Universitatea din Szeged
Laura MESINA, Universitatea din București & Centrul de Excelență în Studiul Imaginii
Michael METZELTIN, Acad., DHC, Universitatea din Viena
Ileana OANCEA, Universitatea de Vest din Timișoara
Adriano PAPO, Universitatea din Udine și Centrul de Studii *Adria-Danubia*, Duino Aurisina, Trieste
Antonio PATRAȘ, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași
Lăcrămioara PETRESCU, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași
Elena PÎRVU, Universitatea din Craiova
Eleonora RINGLER PASCU, Universitatea de Vest din Timișoara
Mihaela Silvia ROȘCA, Universitatea de Vest din Timișoara
Leonardo SARACENI, Institutul Superior de Muzică „Francesco Cilea”, Castrovillari
Oana SĂLIȘTEANU, Universitatea din București
Andreea TELETIN, Universitatea din București & Universitatea Sorbona, Paris 3
Libuše VALENTOVÁ, Universitatea Carolină din Praga
Estelle VARIOT, Universitatea Aix-Marseille, AMU
Leonard VELCESCU, CRESEM-CRHiSM, Universitatea „Via Domitia” din Perpignan
Violeta ZONTE, Universitatea de Vest din Timișoara

UNIVERSITATEA DE VEST DIN TIMIȘOARA
FACULTATEA DE LITERE, ISTORIE ȘI TEOLOGIE

QVAESTIONES ROMANICAE
XII
BIOGRAFIA.
NOI PERSPECTIVE METODOLOGICE,
DELIMITĂRI TEMATICE, STUDII DE CAZ

Tomul 3
Istorie și studii culturale.
Muzică și teatru.
Arte.
Carte și bibliotecă.

Actele Colocviului Internațional *Comunicare și cultură în România europeană* (ediția a XII-a)
Papers of the International Colloquium *Communication and Culture in Romance Europe* (the 12th edition)

Coordonator / Coordinator:
Valy CEIA

Secretari de redacție / Editorial Assistants:
Ana-Maria AVRĂMUȚI
Daniel HAIDUC

Comitet editorial / Editorial Board:

Valy CEIA
Ioana Mia IUGA
Simona REGEP
Manuela ZĂNESCU

TIMIȘOARA
EDITURA UNIVERSITĂȚII DE VEST DIN TIMIȘOARA
2025

Responsabilitatea privind conținutul științific al materialelor revine în întregime autorilor.

Orice corespondență se va adresa la/Please send mail to:

Universitatea de Vest din Timișoara
Bd. Vasile Pârvan nr. 4, Timișoara 300 223, România
Facultatea de Litere, Istorie, Filosofie și Teologie
Centrul de Studii Romanice din Timișoara (CSRT), sala 410

E-mail: ciccre@e-uvt.ro, valy.ceia@e-uvt.ro
Web: ciccre.uvt.ro

***Quaestiones Romanicae. XII: BIOGRAFIA. NOI PERSPECTIVE
METODOLOGICE, DELIMITĂRI TEMATICE, STUDII DE CAZ***

Coordonator: Valy Ceia

Tomul 1: Conferințe plenare. Limba și literatura latină. Limba română.
Literatura română

Tomul 2: Limba și literatura franceză. Limba și literatura italiană. Limba și
literatura portugheză. Limba și literatura spaniolă. Traductologie

Tomul 3: Istorie și studii culturale. Muzică și teatru. Arte. Carte și bibliotecă

Timișoara
Editura Universității de Vest din Timișoara EUVT
2025

ISSN: 2457-8436
ISSN-L: 2457-8436

ISBN GENERAL: 978-630-327-162-0
ISBN: 978-630-327-165-1

DOI: 10.35923/QR.12.03

Cuprins

Istorie și studii culturale * *History and cultural studies* 9

Cristian BÎRNAT, Identitatea preoților misionari <i>fidei donum</i> în contextul activității misionare a Bisericii Romano-Catolice din România. * (The identity of <i>fidei donum</i> missionary priests in the context of the missionary activity of the Romanian Roman Catholic Church).....	10
Dumitru-Adrian CIUREA, Rogerius din Apulia și citarea Bibliei. Pași spre o biografie teologică * (Rogerius of Apulia and Biblical Citation. Steps towards a Theological Biography).....	24
Vasile DOCEA, Soclul din biografie. Despre câteva feluri eronate de a înfățișa tinerețea regelui Carol I al României. * (The Plinth in the Biography).....	42
Maria HADIJI, Comunitatea ucraineană. Cazul comunei Târnova (jud. Arad) * (The Ukrainian community The case of Târnova commune (Arad county)).....	52
Nicolae HURDUZEU, A treia ursitoare – Moartea * (The Third Fate – Death).....	60
Cosmin MATEI, Monede romane imperiale descoperite pe raza comunei Jebel (jud. Timiș) * (Imperial Roman coins discovered in Jebel commune (Timiș County)).....	65
Marija MITIĆ, Branislava MAKSIMOVIĆ, L' Influsso degli elementi dell'arte nella corte rinascimentale. Uno studio degli esempi di biografie di vasari in Le vite de' piu' eccellenti pittori, scultori e architettori * (The Influence of Elements of Art in the Renaissance Court: A Study of Vasari's Examples of Biographies in <i>Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori</i>).....	85
Eusebiu NARAI, Activitatea Miciei Înțelegeri în al doilea trimestru al anului 1933, oglindită în paginile ziarului bănățean <Vestul>. Studiu de caz: aprilie 1933 * (The activity of the Little Understanding in the second quarter of 1933, mirrored in the pages of the Banat newspaper <The West>. Case Study: April 1933).....	98
Gizella NEMETH, Adriano PAPO, Il principe Eugenio di Savoia, stratega, diplomatico e mecenate, nei giudizi dei suoi biografi * (Prince Eugene of Savoy, strategist, diplomat and patron of arts, in the judgments of his biographers).....	107
Radu PĂIUȘAN, Aspecte ale alegerilor din noiembrie 1946 în județul Timiș-Torontal * (Aspects of the November 1946 elections in Timiș-Torontal County)).....	124
Vasile RĂMNEANȚU, Aspecte privind activitatea Consiliul oamenilor muncii de naționalitate sârbă din județul Timiș în perioada 1968-1972* (Aspects regarding the activity of the Council of working people of Serbian nationality in Timiș County during the period 1968-1972).....	132
Mihaela VLĂSCLEANU, Considerații privind creația sculptorului Ferdinand Stuflesser și a atelierului Ars sacra 1875- studiu de caz biserica romano-catolică Sf. Maria din cartierul Mehala, Timișoara * (Considerations regarding the work of sculptor Ferdinand Stuflesser Ars	

Sacra 1875 workshop: A case study of the Roman Catholic Church of St. Mary in the Mehala district of Timișoara).....	155

Muzică și teatru * *Music and Theatre*..... 173

Roxana-Sorana ARDELEANU, Teatrul German de Stat Timișoara, biografie muzicală selectivă * (The German State Theatre Timisoara, Selective Musical Biography)	174
Nicolae-Mihai BRÂNZEU, Biografia unui muzician observată prin lupa Securității comuniste – Nicolae Brânzeu * (The biography of a musician observed through the lens of the communist security – Nicolae Brânzeu)	186
Ani-Rafaela CARABENCIOV, Walter Kindl – un muzician de elită al Banatului * (Walter Kindl – an elite musician of Banat)	203
Gloria GRAVINA, Luigi De Lilla. Una voce che incantò l’America* (Luigi De Lilla. An enchanting voice in America).....	210
Cosmin-Teodor HĂRȘIAN, Istoricul școlii moderne de clarinet din Banat * (History of The Modern Clarinet School in Banat)	232
Corina-Claudia IEREMIA, Biografia personajului ca fundație a construcției rolului * (The biography of the character as the foundation of the construction of the role).....	239
Ioana Mia IUGA, Talent și dăruire pe altarul artei lirice – basul român de talie internațională Alexandru Moisiuc * (Talent and dedication on the altar of operatic art - the Romanian bass Alexandru Moisiuc)	249
Adrian KOREK, Biografia personajelor din filmele lui Federico Fellini * (Biography of Federico Fellini’s movie characters)	256
Ioan MIHĂILESCU, Franz Liszt – Rapsodia spaniolă pentru pian * (Franz Liszt – Rhapsodie Espagnol for Piano)	265
Patricia NEDELEA, Jurnalul de actor ca artă a memoriei – un alt fel de biografie * (The Actor's Diary as the Art of Memory - A Different Kind of Biography).....	272
Simona NEGRU, Puccini <i>in love</i> . 100 de ani de la moartea compozitorului verist * (Puccini in love. 100 years since the death of the verist composer)	278
Adriana DE SERIO, Adrian KOREK, Valenza del Metodo Biografico e Musicoterapia gruppale per attori: nuove prospettive metodologiche in uno studio applicato a studenti di Teatro dell’Università * (Biographical Method and Group MusicTherapy for actors: new methodological perspectives in a study applied to University Theatre students).....	286

Arte * *Art*..... 305

Adina BAYA, Investigarea trecutului prin filmul documentar: <i>Autobiografia lui Nicolae Ceaușescu de Andrei Ujică</i> * (Exploring History through the Documentary Film Based on Archival Footage: <i>The Autobiography of Nicolae Ceaușescu</i> by Andrei Ujică).....	306
Ramona CAMELEA, Apcar Baltazar: scrieri despre artă decorativă * (Apcar Baltazar: Writings on Decorative Arts).....	315

George Dan ISTRATE, Messer Giorgio, biograful lui Michelagnolo Buonarroti și a încă 160 de artiști * (Messer Giorgio, the Biographer of Michelagnolo Buonarroti and 160 Other Artists).....	328

Carte și bibliotecă * *Book and Library*..... 341

Karin DITTRICH, Biografia ca sursă de documentare. Studiu de caz: Biografiile în limba germană din colecțiile Bibliotecii Centrale Universitare „Eugen Todoran” din Timișoara * (Biography as a source of documentation. A case study: German biographies in the collections of the Central University Library "Eugen Todoran" Timișoara)	342
Timea FARKIS, La biblioteca come biografia. Il ruolo della lingua e della letteratura italiana nell’educazione delle famiglie aristocratiche ungheresi * (The Biography from the library. The Role of Italian Language and Literature in the Education of Hungarian Aristocratic Families).....	359
George NEAGOE, Statutul cărților de literatură în era digitală. Relația dintre notele de subsol și Wikisource. Locul edițiilor filologice și al celor critice* (The Status of Literature Books in the Digital Age. The Relation Between Footnotes și Wikisource. The Place of Philological and Critical Editions)	366
Ivona OLARIU, Despre fizica născută la Iași: Ștefan Procopiu (1890-1972)* (About the physicist born in Iași: Ștefan Procopiu (1890-1972)).....	375
Mihai A. PANU, Considerații asupra limitelor cercetării biografice în sfera politică * (Considerations on the limits of biographical research in the political sphere)	403

Recenzii * *Reviews* 413

Ștefan LEMNY, La biographie d’un historien... de son vivant. Étude de cas.....	414
Gabriela VLAHOPOL, O biografie muzicală a miniaturii vocale haydniene.....	420

Istorie și studii culturale

History and Cultural Studies

Cristian BÎRNAT
(Universitatea din București)

**Identitatea preoților misionari
fidei donum în contextul activității
misionare a Bisericii
Romano-Catolice din România**

Abstract: (The identity of *fidei donum* missionary priests in the context of the missionary activity of the Romanian Roman Catholic Church) Jesus Christ entrusted the apostles with the mission of proclaiming the Gospel to the ends of the earth: "As the Father has sent me, even so I send you" (In 20:21). For many centuries, this missionary activity was carried out almost exclusively by monks and nuns of missionary orders and institutes. On 21st of April 1957, Pope Pius XII published an encyclical letter on evangelisation in Africa. The encyclical opens with the words "Fidei donum" ("The gift of faith"). In the document, the pope encourages the practice of some European bishops who "authorise some of their priests to go and make themselves available to the ordinariates in Africa for a certain period of time". *Fidei donum* priests are those diocesan priests who place themselves at the service of cooperation between local Churches: sent by one diocese to another, they express the concrete openness of the Church of origin to the problems of sister Churches in the world; they remain rooted in the diocese that sends them and, at the same time, open up the possibility of a rich exchange of ecclesial experiences. This paper will deepen the identity and the theological and pastoral background of the *fidei donum* missionary priests from the Latin rite Catholic dioceses of Romania. For this reason, the research will be carried out precisely in the Romanian horizon, starting from the theological principles of the Roman Catholic Church, in order to arrive at an analysis "on the Romanian field" of the profile of the priests originating from these lands who have worked or are working as missionaries in the mission territories.

Keywords: *priests, identity, mission, fidei donum.*

Rezumat: Isus Cristos le-a încredințat apostolilor misiunea de a vesti Evanghelia până la marginile Pământului: „Așa cum m-a trimis Tatăl, așa vă trimit și eu pe voi” (In 20,21). Timp de mai multe secole, această activitate misionară era realizată aproape exclusiv de călugări și călugărițe din ordinele și institutele misionare. La 21 aprilie 1957, Papa Pius al XII-lea a publicat o enciclică despre evanghelizarea în Africa. Enciclica se deschide prin cuvintele „Fidei donum” („Darul credinței”). În document, papa încurajează practica unor episcopi europeni care „îi autorizează pe unii dintre preoții lor să meargă pentru a se pune la dispoziția ordinariilor din Africa pentru o anumită perioadă de timp”. Preoții *fidei donum* sunt acei preoți diecezan care se pun în slujba cooperării dintre Bisericile locale: trimiși de către o dieceză într-o alta, ei exprimă deschiderea concretă a Bisericii de proveniență către problemele Bisericilor surori din lume; ei rămân încardinați în dieceza care îi trimite și, în același timp, deschid posibilitatea unui schimb bogat de experiențe ecleziale. Lucrarea de față va aprofunda identitatea și fundamentul teologic și pastoral al preoților misionari *fidei donum* originari din diecezele catolice de rit latin din România. Din acest motiv, cercetarea se va desfășura tocmai în orizontul românesc, plecând de la principiile teologice ale Bisericii Romano-Catolice, pentru a ajunge la o analiză „pe teren” românesc a profilului preoților originari din aceste ținuturi care au activat sau activează ca misionari în teritoriile de misiune.

Cuvinte-cheie: *misiune, preot, fidei donum, evanghelizare, înculturare.*

Introducere

Codul de Drept Canonic¹ al Bisericii Romano-Catolice precizează că „fiecare cleric trebuie să fie încardinat fie într-o Biserică particulară, astfel încât să nu existe deloc clerici acefali sau pribegi (cf. can 265). Același document vine cu precizarea: „Cineva devine cleric prin primirea diaconatului și este încardinat în Biserica particulară ” (can 266).

În anul 1957 Papa Pius al XII-lea a publicat o enciclică despre evanghelizarea în Africa. Enciclica se deschide prin cuvintele „Fidei donum”. În document, papa încurajează practica unor episcopi europeni care „îi autorizează pe unii dintre preoții lor, chiar dacă cu prețul unor sacrificii, să meargă pentru a se pune la dispoziția ordinariilor din Africa pentru o anumită perioadă de timp”². De la titlul acestei enciclice au început să fie numiți *fidei donum* preoții diecezani pe care episcopii îi trimit în „misiune” în alte Biserici locale.

Este ceea ce Codul de Drept Canonic formulează ulterior astfel: Episcopul diezean nu trebuie să refuze permisiunea de a se transfera acelor clerici pe care îi consideră pregătiți și capabili și care cer să meargă în acele regiuni care suferă de o lipsă gravă de cler, pentru a exercita acolo slujirea sacră” (can 271). Acest canon se referă la preoții *fidei donum*.

Cine sunt preoții *fidei donum*? Preoții *fidei donum* sunt acei preoți diecezani care se pun în slujba cooperării dintre Bisericile locale.

În acest articol dorim să conturăm profilul preotului misionar *fidei donum*, analizând, succint, identitatea, fundamentul teologic și experiența preoților *fidei donum* din teritoriile de misiune. De asemenea, vom încerca să evidențiem rolul pe care ei îl au în Biserica universală, în general, și în Biserica Romano Catolică din România, în special, având în vedere faptul că, pe plan local, ei sunt prea puțin cunoscuți.

Vom aborda subiectul din trei perspective: în primul rând, analizând documentele promulgate de Biserica Catolică înainte, în timpul și după Conciliul al II-lea din Vatican. În a doua etapă, vom evidenția viziunea conciliară despre preoții misionari *fidei donum*. În sfârșit, în al treilea punct, vom descrie statistic activitatea misionară a Bisericii Romano-Catolice din România.

1. Preotul *fidei donum* înainte de Conciliul al II-lea din Vatican

1.1. Scrisoarea apostolică *Maximum illud* (1919)

Acest document pontifical a inaugurat o nouă eră pentru evanghelizare. Iată cum se deschide:

Marea și sublima misiune (*maximum illud munus*) pe care Domnul nostru Isus Cristos, înainte de a se întoarce la Tatăl, le-a încredințat-o discipolilor săi prin

¹ Codul de Drept Canonic este ansamblul de norme juridice care reglementează organizarea, activitatea și viața credincioșilor Bisericii Catolice. Ultima versiune a acestui cod a fost promulgată în anul 1983.

² PIUS AL XII-LEA, Scris. enc. *Fidei donum* (21 aprilie 1957): *AAS* 49 (1957) 235.

cuvintele: «Mergeți în toată lumea și predicați evanghelia la toată făptura» (Mc 16,15) trebuie să fie îndeplinită până la sfârșitul veacurilor, adică până când vor fi oameni care trebuie mântuiți¹.

Scrisoarea continuă cu un *excursus* despre etapele evanghelizării din timpul apostolilor până în perioada contemporană, indicând țări și figuri istorice ale unor pionieri ai evanghelizării, cum ar fi: Patriciu, în Irlanda, Bonifaciu, în Germania, Ciril și Metodie, în rândul popoarelor slave, discipolii sfântului Francisc în Orient, Daniele Comboni și alții, în Africa².

Folosind un vocabular foarte bogat, papa descrie activitatea misionară. Pe de o parte, misiunea este vestirea evangheliei și răspunsul credinței catolice, fiind în legătură directă cu mântuirea: Propovăduirea Evangheliei, propagarea credinței, comunicarea binefacerilor Răscumpărării, propagarea numelui creștin, vestirea lui Cristos, propagarea înțelepciunii creștine, propagarea Evangheliei³. Prin intermediul activității misionare, Biserica crește și se dezvoltă. Termenii folosiți scot în evidență tocmai acest dinamism: propagarea domniei lui Cristos, extinderea Bisericii, extinderea Împărăției lui Dumnezeu (*imperii Christi propagatio, amplificationis Ecclesiae, Regnum Dei dilatare*)⁴.

Identitatea misionarului și vocația sa constituie o altă temă a documentului. După exemplul lui Isus, misionarii trebuie să-și ducă la împlinire mandatul care le-a fost încredințat. Ei sunt „slujitorii Cuvântului divin”, chemați să vestească „mântuirea veșnică adusă de Isus”. Ei propovăduiesc evanghelia „indigenilor săraci” (cu referință la indigenii din America latină), aduc lumină „celor care zac în întuneric și în umbra morții”⁵, celor necredincioși (*infideles*), celor păgâni (*ethnici*).

Benedict al XV-lea subliniază ca misionarul să învețe și să vorbească *sermo populi*, limba locală și afirmă explicit că „scopul mandatului său este de a predica evanghelia și nu altul”. El trebuie să-i evanghelizeze prin exemplul său pe necredincioși „care se conduc mai mult după instinct decât după rațiune”⁶.

1.2. Scrisoarea enciclică Fidei donum

Pius al XII-lea promulgă enciclica *Fidei donum*⁷ pe data de 21 aprilie 1957. Încă de la începutul documentului este invocat motivul pentru chemarea la misiune, și anume, credința sădită de Dumnezeu în sufletele noastre: „Credința ne introduce în misterul vieții divine, pe ea se întemeiază toate speranțele noastre și, până la sfârșitul

¹ Benedict al XV-lea, Scris. ap. Maximum illud: AAS 11 (1919) 440.

² Cf. T. Scalzotto, „I Papi e l'Evangelizazione missionaria. Encicliche”, 550.

³ Evangelii praedicatio, fidei propagatio, beneficiorum Redemptionis communicatio, christiani nominis propagatio, veritatis vitaeque compotes facere, Christum nuntiare, christianae sapientiae propagatio, Evangelii propagatio. Cf. Benedict al XV-lea, Scris. ap. Maximum illud: AAS 11 (1919) 441-449.

⁴ Cf. Benedict al XV-lea, Scris. ap. Maximum illud: AAS 11 (1919) 442-446.

⁵ Benedict al XV-lea, Scris. ap. Maximum illud: AAS 11 (1919) 440-441: „miseri indigenas”; Cf. Ibidem, AAS 11 (1919) 442: „qui in tenebris et in umbra mortis sedent”.

⁶ Benedict al XV-lea, Scris. ap. Maximum illud: AAS 11 (1919) 449.

⁷ Pius al XII-lea, Scris. enc. Fidei donum (21 aprilie 1957): AAS 49 (1957) 225-248.

acestei vieți pământești, întărește și consolidează legătura comunității creștine”. În schimbul acestui dar divin, trebuie să oferim, în afară de adeziunea minții, zelul nostru pentru a răspândi între oameni splendoarea adevărului divin. Spiritul misionar constituie primul nostru răspuns al recunoștinței față de Dumnezeu¹.

Prin scrisoarea enciclică *Fidei donum* papa Pius al XII-lea dorește să stimuleze ajutorarea Bisericii din Africa, în special inițiativele schimbului reciproc de daruri materiale și spirituale. Episcopii sunt îndemnați să-și reînnoiască atenția față de datoria lor misionară ajutând Bisericile africane. Este încurajată trimiterea în misiune a preoților diecezani, ca slujire adusă catolicității Bisericii, acest lucru reprezentând noutatea caracteristică acestui document, noutate care, așa cum sublinia papa Ioan Paul al II-lea,

a făcut să fie depășit caracterul teritorial limitativ al ministeriului sacerdotal, extinzându-l la toată Biserica; a îndemnat fiecare Biserică locală la o implicare directă, aceasta fiind o datorie inderogabilă, cu scopul de a depăși mentalitatea delegării².

Există o motivație care privește această cerere: e vorba de situația dificilă în care se află Biserica din Africa; însă întregul context teologic al enciclicei sugerează necesitatea implicării concrete a Bisericilor particulare în misiunea *ad gentes*³.

Fidei donum pare să vorbească încă doar de o autorizare pe care episcopul o acordă, chiar și fără entuziasm, dar de la care nu se poate sustrage, fiind obligat de învățătura magisterială a papei. Se evidențiază, apoi, faptul că slujirea preotului trimis în misiune trebuie să fie temporară, în așa fel încât să fie salvate caracteristicile sale principale: de a fi un preot „diezezan” care se exprimă prin încardinare. E vorba de aceleași caracteristici care, în teritoriile de misiune, îi pun pe preoți sub ascultarea ordinariului locului diezezei în care merge să activeze⁴.

Noutatea trimerii preoților în diezezele de misiune este de mare importanță pentru înțelegerea acestor consecințe care dau naștere unei noi modalități de a înțelege însăși misiunea Bisericii⁵.

1.3. Codul de Drept Canonic și misiunile

În *Codex Iuris Canonici*⁶ din 1917 nu sunt multe canoanele care tratează în mod expres tema misiunii. Canonul 252 § 3 afirmă că acolo unde ierarhia sacră încă nu este constituită, persistă o situație de misiune.

¹ Pius al XII-lea, Scris. enc. *Fidei donum*: AAS 49 (1957) 227.

² Ioan Paul al II-lea, „Messaggio per la giornata missionaria mondiale”: AAS 74 (1982) 865.

³ Cf. R. Ferranti, *Comunicare il dono. Identità e missione del presbitero fidei donum*, Editrice Missionaria Italiana, Bologna 2002, 21.

⁴ Cf. R. Ferranti, *Comunicare il dono*, 22.

⁵ Cf. R. Ferranti, *Comunicare il dono*, 19.

⁶ *Codex Iuris Canonici*, Pii X pontificiis Maximi iussu digestus Benedicti Papae XV auctoritate promulgatus, Romae 1917.

Canonul 1351 interzice în mod explicit folosirea oricărei constrângeri în opera de convertire¹.

Făcând referire la teritoriile de misiune, *missio extra*, evanghelizarea semnifică predicarea credinței catolice celor care nu sunt catolici. Scopul esențial al misiunii este acela de a lărgi Împărăția lui Dumnezeu pe pământ. Pentru creșterea numărului credincioșilor sunt necesare două lucruri: în primul rând, credința trebuie să fie sădită (ceea ce presupune convertirea), în al doilea rând, credința sădită trebuie să fie consolidată².

Așadar, printre temele constante pe care le întâlnim în toate documentele, s-ar putea enumera: identitatea misionarului și a vocației sale, misiunea văzută ca și purtătoarea adevărului și a civilizației creștine, virtuțile carității și credinței ca și motivații, necesitatea de a duce la îndeplinire mandatul lui Cristos, importanța de a exista un cler local.

În același timp, se poate constata că în enciclice există o schimbare de vocabular cu privire la cei care nu sunt creștini. Dacă la începutul secolului al XX-lea erau considerați ca fiind „cei care stau în întuneric și în umbra morții”, începând cu Pius al XII-lea (*Evangelii praecones*) destinatarii misiunii sunt *fratres*. O dată cu această perspectivă pozitivă despre om, se afirmă în mod expres că nu trebuie distrus în culturi nimic din ceea ce este bun, demn și frumos în tradițiile și obiceiurile diferitelor popoare. Biserica nu se identifică cu nicio cultură particulară, ea este *catolică*, universală de drept și chemată să fie în fapt.

După ce am analizat evoluția conceptului de misiune, în general, și a trimiterii preoților diecezani în teritoriile de misiune, în particular, de acum ei fiind numiți, după scrisoarea enciclică a papei Pius al XII-lea, *fidei donum*, amintind, în ultima parte perspectiva juridică a acestor teme, în al doilea punct vom aborda aceste în concepte în lumina documentelor Conciliului al II-lea din Vatican și a documentelor postconciliare.

2. Preotul *fidei donum* în viziunea Conciliul al II-lea din Vatican și în perioada postconciliară: din 1965 până astăzi

Practica de a trimite preoți diecezani în misiuni nu constituie o noutate adusă de Conciliul al II-lea din Vatican; Conciliul pune bazele și dă un impuls nou unei practici care era deja prezentă în viața Bisericii³. Centrul acestor analize conciliare îl reprezintă preoții *fidei donum*, ei devenind concretizarea acestor reflecții.

Conciliul al II-lea din Vatican a readus în analiza teologică conceptul de Biserică universală. Acest fapt a fost pregătit de mai mulți factori: mai întâi, teologia misiunii a perfecționat modelul *implantatio Ecclesiae* pe baza căruia Biserica trebuie să-și asume cultura locului de misiune. Un al doilea factor l-a constituit **reforma episcopatului**.

¹ „Ad amplexandam fidem catholicam nemo invitatus cogatur”.

² Cf. T. Grentrup, *Jus Missionarium*, Steyl Hollandiae 1925, 4.

³ Cf. R. Ferranti, *Comunicare il dono*, 61.

Deja Conciliul Tridentin a analizat episcopatul într-o nouă perspectivă și, prin urmare, într-un mod progresiv, a pus în lumină faptul că episcopul este legat de o anumită Biserică particulară. Al treilea factor l-a constituit doctrina ortodoxă despre Euharistie, izvorul Bisericii: Nicolaj Afanasieff susține că acolo unde oamenii se adună pentru a celebra Euharistia, acolo este prezentă întreaga Biserică.

2.1. Conceptul de Biserică Universală în documentele conciliare

O noutate a constituției dogmatice *Lumen gentium*, care a facilitat o nouă perspectivă de înțelegere a Bisericii și a Preoției în noul context social și eclezial, a fost aceea de a fi restituit „Bisericilor” (la plural) dreptul teologic de cetățenie în interiorul Bisericii catolice¹. Desigur, „Biserica” (la singular) continuă să fie pe primul plan², însă aceasta nu împiedică faptul ca, în viziunea de fond, Biserica particulară și locală să aibă aceeași importanță teologică ca și în cazul Bisericii universale. Principalele afirmații sunt în conformitate cu noua formulare a doctrinei despre colegialitatea episcopilor: „În Bisericile particulare și din ele este constituită Biserica catolică, una și unică”³. „Această Biserică a lui Cristos este cu adevărat prezentă în toate comunitățile locale legitime ale credincioșilor care, adunate în jurul păstorilor lor, sunt și ele numite, în Noul Testament, «Biserică»”⁴.

2.2. Dieceza și episcopatul

Dieceza este o porțiune din poporul lui Dumnezeu încredințată păstoririi unui episcop ajutat de preoții săi, astfel încât, adunată în jurul păstorului ei și unită de el prin Evanghelie și Euharistie în Duhul Sfânt, constituie o Biserică particulară în care este cu adevărat prezentă și acționează Biserica lui Cristos, una, sfântă, catolică și apostolică⁵.

Textele conciliare afirmă că atât Biserica universală, cât și multe Biserici particulare sau locale trebuie să fie considerate Biserică în adevăratul sens al cuvântului⁶.

2.3. Euharistia formează Biserica

Unul dintre factorii care, fără îndoială, a contribuit la readucerea în prim plan a Bisericii locale în interiorul ecleziologiei catolice a fost receptarea tradiției ortodoxe și, în special, a legăturii pe care aceasta a păstrat-o întotdeauna între Euharistie și Bisericile locale. Comisia Internațională Mixtă pentru Dialogul Teologic între Biserica Catolică și Biserica ortodoxă afirmă, în acest sens:

¹ Cf. J.M. Tillard, *Chiesa di chiese. L'ecclesiologia di comunione*, Queriniana, Brescia 1989.

² Cf. LG 1-17: AAS 57 (1965) 5-21.

³ LG 23: AAS 57 (1965) 28.

⁴ LG 26: AAS 57 (1965) 31-32.

⁵ CD 11: AAS 58 (1966) 677-678.

⁶ Acest argument este dezvoltat în G. Ghirlanda, „Chiesa universale, particolare e locale nell Vaticano II e nel nuovo Codice di Diritto Canonico”, în R. Latourelle, ed., *Vaticano II. Bilancio e prospettive*, Cittadella, Assisi 1987, 839-868.

Biserica prezintă într-un loc anume se manifestă ca atare atunci când devine adunare. Această adunare, ale cărei elemente constitutive sunt indicate în Noul Testament, se realizează în toată plinătatea ei când se celebrează Euharistia. Prin urmare, în Biserica locală nu mai există nici bărbat, nici femeie, nici sclav, nici liber, nici iudeu, nici grec. Aici este comunicată o nouă unitate care depășește diviziunile și reface comuniunea unicului Trup mistic¹.

Conciliul se exprimă în termeni similari și cu privire la atenția care trebuie acordată misiunii universale a Bisericii, îndatorire proprie episcopilor: „Toți episcopii trebuie să promoveze și să apere unitatea credinței și disciplina comună întregii Biserici, să promoveze întreaga activitate comună a Bisericii, mai ales în vederea creșterii credinței; să vestească Evanghelia pe tot pământul”². De aceea, „fiecare Biserică particulară poartă grija tuturor celorlalte în virtutea comuniunii și cooperării dintre Biserici care astăzi este atât de necesară pentru continuarea operei de evanghelizare”³.

Documentele conciliare nu se limitează doar să enunțe principii teoretice. Vorbind despre episcopi, enunță diferitele modalități prin care aceștia pot să ducă la împlinire îndatoririle amintite mai sus. Ei trebuie să ofere din toată inima un ajutor frățesc celorlalte Biserici, în special celor vecine și celor mai sărace⁴; să-și dea toată osteneala ca, în măsura posibilului, unii dintre preoții lor să meargă în teritoriile de misiuni sau în diecezele amintite, pentru a-și exercita acolo slujirea sacră, definitiv sau cel puțin pentru o anumită perioadă de timp⁵; să trimită în diecezele lipsite de cler pe unii din cei mai buni preoți ai lor ca să se consacre activității misionare, după o pregătire adecvată⁶.

Așadar, slujirea sacră a unui episcop într-o Biserică particulară nu constituie un obstacol în calea universalității Bisericii, dimpotrivă, chiar această slujire, care își are originea în misiunea apostolică, necesită, pentru a fi corect înțeleasă, o deschidere în fața dimensiunii universale a Bisericii⁷.

2.4. Ad gentes: principii juridico-pastorale ale activității misionare a preotului diecezan

Plecarea preoților diecezani în teritoriile de misiune, după modelul inaugurat de enciclica *Fidei donum*, necesită clarificarea și explicarea unor principii și norme pentru

¹ Commissione mista internazionale per il dialogo teologico tra le chiese cattolica e le chiese ortodossa, „Il mistero della Chiesa e dell'Eucarestia alla luce del mistero della Santa Trinità”, *Enchiridion Oecumenicum* I, 2190.

² LG 23: AAS 57 (1965) 27-29.

³ AG 38: AAS 58 (1966) 985.

⁴ LG 23: AAS 57 (1965) 28.

⁵ CD 6: AAS 58 (1966) 675-676.

⁶ AG 38: AAS 58 (1966) 985.

⁷ Cf. R. Ferranti, *Comunicare il dono*, 75.

a favoriza creșterea numărului acelor care ar fi fost disponibili să facă asemenea experiențe, fie preoți, fie laici¹.

Mai întâi, documentul afirmă că această slujire trebuie să fie pentru „o anumită perioadă”, adică este vorba de o slujire temporară, și nu *ad vitam*.

În cazul preoților *fidei donum*, trebuie să se țină cont de limitele de vârstă, de sănătate, precum și de pregătirea integrală și adecvată înainte de plecare. Nici un episcop nu are voie să trimită un preot în misiune pentru că este incomod în dieceza proprie. Dorința Conciliului este ca cel trimis să fie ales dintre cei mai competenți.

În concluzie, se poate afirma că dimensiunea misionară este constitutivă pentru înțelegerea identității preotului: „Misiunea este conținutul ministeriului său și al angajamentului său la comuniune”². Această perspectivă centrată pe axa exercitării slujirii preoțești deschide Biserica spre o slujire a întregii împărății a lui Dumnezeu.

3. Preotul diecezan în activitatea misionară: perspectivă postconciliară

În învățăturile magisteriale conciliare se acordă o atenție deosebită Bisericilor sărace în cler. Acest lucru este subliniat de papa Paul al VI-lea cu ocazia canonizării martirilor din Uganda, din 18 octombrie 1964:

Africa are nevoie de misionari. Astăzi și nu mâine! Acesta este momentul de har care trece fără să se întoarcă. Așa cum diecezele noastre din Europa și din America au răspuns invitației făcute de Roma pentru America Latină oferind ajutoare economice consistente, acum este necesar ca același efort generos să fie îndreptat spre Africa creștină³.

Această grijă apostolică animă intervențiile ulterioare ale pontifilor romani, ale congregațiilor romane și ale Conferințelor episcopale, subliniind îndatorirea misionară a episcopilor și a preoților diecezani.

Exortatia apostolică postsinodală Pastores dabo vobis⁴ (1992) are ca temă formarea seminariștilor în circumstanțele actuale. După ce trasează panorama naturii ministeriului și expune dimensiunile vieții sacerdotale, papa vorbește despre dimensiunea eclezială ca „esențială și obligatorie”⁵.

Citând PO 10, papa subliniază dimensiunea misionară:

Apartenența și devotamentul față de Biserica locală nu închid în ea viața și activitatea preotului. De aici, rezultă că viața spirituală a preoților trebuie să fie profund marcată de zelul și dinamismul misionar. Lor le revine, prin exercitarea

¹ Cf. S. Beltrami, „Tutta la Chiesa per tutto il mondo”, Clero e missioni (1963) 554-560.

² G. Colzani, Teologia della missione, 189.

³ Paul al VI-lea, Insegnamenti, II, Roma 1964, 583-592.

⁴ Cf. Ioan paul al II-lea, Exort. ap. Pastores dabo vobis: AAS 84 (1992) 658-804.

⁵ Ioan paul al II-lea, Exort. ap. Pastores dabo vobis 31: AAS 84 (1992) 723.

propriei misiuni și prin mărturia vieții, să facă din comunitatea încredințată lor, o comunitate autentic misionară¹.

Făcând referire la îndemnul din *PO 10, Pastores dabo vobis* dă o normă de acțiune precisă: „Preoții din diecezele mai bogate în vocații să se arate gata să meargă bucuroși, cu permisiunea sau la îndemnul Ordinariului propriu, pentru a-și împlini slujirea în regiuni, misiuni sau activități care suferă din lipsă de cler”².

Dacă, în conformitate cu enciclica *Fidei donum*, preoții trimiși erau destinați să activeze în diecezele „din sudul lumii”, reflecția conciliară și postconciliară ne permite să facem un pas înainte: preoții sunt trimiși ca să activeze în special în diecezele sărace în cler.

După ce precizează faptul că trimiterea în misiune a unui preot nu intră în sfera extraordinarului, ci constituie un lucru normal, Conciliul, prin decretul *Ad gentes*, dorește să stabilească modalitățile prin care această slujire este inserată în sfera mai amplă a activității misionare a întregii Biserici și cum se poate ea realiza în mod concret.

Itinerariul postconciliar dă mărturie că reflecțiile părinților conciliari au fost receptate într-un mod progresiv și transpuse în acțiune. Nu este adăugat nimic nou la datele deja obținute; documentele analizate mai sus constituie o invitație constantă de a trăi acele practici care au fost propuse de Magisteriu ca și modalități concrete de actualizare a caracterului misionar al preotului diecezan.

4. Experiența preoților misionari *fidei donum* originari din Diecezele și Arhidiecezele Romano-Catolice din România.

Biserica Catolică din România trăiește, împreună cu Biserica universală, coresponsabilitatea evanghelizării popoarelor. Această participare se actualizează în colaborarea cu Bisericile răspândite în lume, mai ales cu acelea care se află în arii geografice unde nu s-a ajuns încă la o operă de evanghelizare adecvată și în grija de a face să crească sensibilitatea misionară *ad gentes* în fiecare comunitate creștină³.

4.1. Istoricul activității misionare a diecezei de Iași și a arhidiecezei de București

Activitatea misionară a Bisericii nu este ceva facultativ; dimpotrivă, misiunea ține de ființa intimă a Bisericii⁴. Așa cum populația catolică de la est de Carpați a beneficiat din plin de eforturile misionarilor italieni, francezi, maghiari etc., la fel, de-a lungul timpului, unii misionari români și-au desfășurat activitatea în Africa sau Asia. Poate părea paradoxal faptul că, dintr-un teritoriu misionar, cum era Moldova până

¹ Ioan paul al II-lea, Exort. ap. *Pastores dabo vobis* 32: AAS 84 (1992) 732.

² Cf. *PO 10*: AAS 56 (1964) 1007, în Ioan paul al II-lea, Exort. ap. *Pastores dabo vobis* 32: AAS 84 (1992) 722.

³ Cf. Dieceza de Iași, *Cartea sinodală*, Sapientia, Iași 2005, 28.

⁴ Cf. A. Holenstein, „Misiunea ține de ființa intimă a Bisericii”, *Almanah misionar* 1 (2007) 28.

acum câteva decenii, s-au putut desprinde unii preoți și călugări care au mers să predice evanghelia până în ținuturile îndepărtate din Africa sau Orientul Îndepărtat¹.

Primii misionari români cunoscuți au fost: doi preoți în China (în 1934) și trei frați pe continentul african (în 1938 și 1939).

În anul 1999 au fost trimiși primii doi preoți din dieceza de Iași într-o misiune a diecezei de Padova din Kenya, și anume, Nyahururu; este vorba de părintele Eugen Blaj și părintele Pavel Chelaru.

Practic, între anii 1990-1998, animarea misionară nu a avut un cadru „oficial”, ci s-a realizat în funcție de diferite circumstanțe, în seminar și în parohii, prin întâlniri cu caracter misionar prin participarea unor persoane cu experiență în domeniu, în general venite din străinătate.

În 2001 a primit mandat misionar pentru a colabora cu preoții italieni din dieceza de Bouaké (Coasta de Fildeș) și părintele Adrian Stoica, căruia, după trei ani, i s-a alăturat, în aceeași misiune, părintele Gabriel Cimpoeșu.

Între timp, într-o altă țară africană, Kenya, părintele Eugen Blaj, după ce a lucrat o perioadă cu preoții italieni din Padova și cu părintele Pavel Chelaru (care, din motive grave de sănătate, a trebuit să se întoarcă în România după numai opt luni), și-a manifestat dorința de a merge într-o altă misiune, Maikona, în nordul Kenyei, în deșert, unde nu era nici un preot, deși era mare nevoie. Este vorba de o misiune nouă, locuită, mai mult în oaze, de triburi seminomade care au fost evanghelizate pentru prima dată cu numai 25 de ani în urmă. Practic, de când părintele Eugen a preluat acea misiune, se poate vorbi de prima misiune românească a diecezei noastre în Africa. Ulterior, părintelui Eugen i s-au alăturat, ca și colaboratori, alți doi preoți din dieceza de Iași: părintele Isidor Mîrț, din anul 2001 și părintele Victor Osoloș, din 2004². În anul 2004, părintele Bartolomeu Blaj și părintele Petru-Bogdan Răchiteanu pleacă pentru o experiență misionară în Ecuador. De atunci, Dieceza de Iași și Arhidieceza de București are o prezență constantă în teritoriile de misiune, trimițând preoți *fidei donum*. Iată numele tuturor preoților misionari *fidei donum* din România: Pavel Chelaru, Isidor Mîrț, Eugen Blaj, Adrian Stoica, Claudiu Iștoc, Alexandru Percu, Bartolomeu Blaj, Victor Osoloș (+), Marius-Gabriel Catrințașu, Robert Vacaru. Cosmin Cimpoeșu, Cezar Dămoc, Alexandru Robu, Alexandru Balațchi, Mădălin-Răzvan Iacob, Paul Roca, Ioan Blaj, Petru Bogdan Răchiteanu, Anderko Otto (+) Valerian Dumea, Emanuel Dumitru, Eusebiu Gabor, Valeriu Acatrinei, Cristian Pista, Aurelian Herciu, Petrică Imbrea, Ștefan Lenghen.

4.2. Experiența preoților *fidei donum* în teritoriile de misiune

Preotul misionar *fidei donum* este un preot diecezan pe care episcopul său îl trimite într-o altă Biserică locală pentru o slujire temporală. O dată ajuns în Biserica locală „ad quam” este trimis, preotul trebuie să se insereze în proiectele pastorale ale diecezei respective, exercitându-și grija pastorală față de suflete în domeniile de

¹ Cf. A. Moraru, „Primii pași ai misionarilor noștri”, Almanah misionar 1 (2007) 31.

² Cf. B. Lucaci, „Jurnalul unui nou început”, Almanah misionar 1 (2007) 21.

activitate specifice misiunii. Pentru realizarea acestui scop, preotul *fidei donum* trebuie să aibă o spiritualitate clădită în mod temeinic, o deschidere culturală și socială spre noile realități din misiune, precum și anumite calități și carisme necesare pentru ca activitatea sa *ad gentes* să aducă roade.

Misionarul, care l-a întâlnit pe Isus Cristos în viața sa, „dorește cu pasiune să anunțe evanghelia prin cuvânt și faptă”, „arde de dorința de a-l vesti tuturor pentru ca toți să împărtășească bucuria sa”¹.

Pentru ca evanghelia să ajungă cu adevărat într-un pământ roditor, preotul *fidei donum* trebuie „să vadă cu ochii oamenilor de pe teritoriul misiunii, să simtă cu inima lor”, orientându-le întreaga viață într-o perspectivă creștină.² El trebuie să fie deschis la dialog cu noua realitate pe care o întâlnește, respectuos și ospitalier cu tradițiile culturale și religioase ale poporului, fiind atent mai ales la *semen Verbi* ca *praeparatio evangelica*³. Tradițiile lor „mustesc de valori umane și spirituale ce se încadrează perfect în mesajul evanghelic. Trebuie doar să-l lași pe Duhul Sfânt să respire printre toate acestea întrucât doar el ne poate «învața tot adevărul» (*In* 14,26)”⁴. Trecând într-un plan mai practic, misionarul trebuie să-și însușească, în primul rând, limba poporului; este o condiție *sine qua non*. Limba îi va da acces la viața cotidiană a lumii cu care trebuie să trăiască și să muncească⁵.

Disponibilitatea sinceră și dedicarea fără rezerve sunt cerințe indispensabile pentru un misionar. Mulți se tem să pășească pe tărâmul misiunii pentru că nu se cred suficient de dotați din punct de vedere uman sau nu se simt pregătiți pentru a întâmpina greutățile specifice vieții de misiune. „Nu e nevoie de o talie de sportiv sau de calități superioare cerute în alte domenii”, mărturisește părintele Marius-Gabriel Catrințașu, misionar *fidei donum* în Coasta de Fildeș. Dumnezeu lucrează cu instrumente umane, slabe, pentru a realiza marea sa operă. Singurul aspect care trebuie oferit lui Dumnezeu este disponibilitatea sinceră⁶.

Papa Benedict al XVI-lea, în cadrul vizitei apostolice în Africa, în anul 2009, vorbind despre provocările înculturării, a afirmat:

Biserica din Africa nu cere compasiune, ci dreptate. Nu are nevoie de paternalismul occidental, ci de a i se recunoaște demnitatea. Nu pretinde rețete aplicate elaborate în laboratoarele ideologiilor din nordul planetei, ci libertatea de a găsi soluții africane, explorând propriile resurse umane și naturale⁷.

¹ Cf. „Interviu cu părintele Eugen Blaj”, Almanah misionar 3 (2009) 98.

² Cf. „Interviu cu părintele Adrian Stoica”, Almanah misionar 3 (2009) 107.

³ „Interviu cu părintele Eugen Blaj”, Almanah misionar 3 (2009) 99.

⁴ Cf. „Interviu cu părintele Adrian Stoica”, Almanah misionar 3 (2009) 106.

⁵ Cf. „Interviu cu părintele Eugen Blaj”, Almanah misionar 3 (2009) 100.

⁶ Cf. „Interviu cu părintele Marius-Gabriel Catrințașu”, Almanah misionar 3 (2009) 103.

⁷ A. Dancă, „Africa, la inima Bisericii. De la pelerinajul papei Bencit al XVI-lea în Africa la Adunarea Specială pentru Africa a Sinodului Episcopilor”, *Almanah misionar* 3 (2009) 19.

Datoria principală a preoților *fidei donum* este de a da viață noilor comunități creștine în cadrul Bisericii locale. Această datorie este îndeplinită prin *vestirea Cuvântului și administrarea sacramentelor*. Comunitățile creștine sunt în continuă creștere datorită implicării misionarilor în opera de evanghelizare, dar și grație credincioșilor care se angajează, în spirit misionar, să vestească evanghelia confrăților lor. În acest sens, cateheții joacă un rol de maximă importanță deoarece ei, cunoscând bine limba și cultura tribului lor, facilitează răspândirea până în cele mai îndepărtate locuri a veștii celei bune, făcând, astfel, eficientă munca misionarilor. În multe cazuri, ar fi imposibilă munca preoților *fidei donum* fără ajutorul cateheților¹. Există și școli speciale pentru formarea cateheților². Pentru că parohiile din misiuni sunt foarte extinse și filialele sunt multe (rezidențiale sau nomade), sfânta Liturghie nu poate fi celebrată nici măcar o dată pe săptămână în toate comunitățile. „Viața oamenilor din misiuni nu se poate schimba fără sprijinul misionarilor care încearcă să mențină vie flacăra credinței”³.

În toate zonele din misiuni există catecumeni care se pregătesc pentru primirea Botezului. Catecumenatul durează între doi și patru ani. De asemenea, mulți copii se pregătesc pentru primirea Primei Sfinte Împărtășanii și a Mirului. În privința pregătirii credincioșilor pentru primirea sacramentului Căsătoriei, misionarii întâmpină deseori dificultăți majore din cauza mentalității poligamiei⁴.

Preoții *fidei donum* sunt nevoiți să se implice și în *activități umanitare*, în special în domeniul educațional și sanitar, dovedind, prin acestea, iubirea și bunătatea lui Cristos⁵.

Aproape fiecare drum al preoților făcut în filiale pentru a administra sacramentele și a nutri credința credincioșilor este însoțit de asistenta medicală pentru a îngriji bolnavii din acele locuri sau de a-i imuniza pe copii. Pe teritoriile de misiune există dispensare, clinici, sunt organizate servicii de sănătate (lupta împotriva leprei, malariei, SIDA etc.).

Misionarii nu sunt indiferenți nici față de serviciul educației, considerând-o chiar „piatra unghiulară a evanghelizării”⁶ deoarece educația lărgeste libertatea interioară, reduce marea diferență care există între ei și oamenii din alte părți din lume și îi ajută să trăiască în spiritul cuvântului lui Cristos: „Adevărul vă va face liberi” (*In* 8,32). Părintele Eugen Blaj sintetizează motivul implicării misionarilor în toate activitățile care țin de ființa umană și de demnitatea ei: „Nu ar trebui să facem noi școli și dispensare, dar, dacă nu le facem noi, nu le face nimeni. Nu facem acest lucru ca să

¹ Cf. „Interviu cu părintele Eugen Blaj”, Almanah misionar 3 (2009) 99.

² Cf. „Interviu cu părintele Marius-Gabriel Catrințașu”, Almanah misionar 3 (2009) 105.

³ CMD, „Profil misionar: părintele Bartolomeu Blaj, Ecuador”, Almanah misionar 1 (2007) 52.

⁴ Cf. „Interviu cu părintele Marius-Gabriel Catrințașu”, Almanah misionar 3 (2009) 101.

⁵ Cf. „Interviu cu părintele Eugen Blaj”, Almanah misionar 3 (2009) 98.

⁶ E. Blaj, Raport informativ, Anexe 124.

dominăm lumea, ci ca să o eliberăm. Le dăm educație ca să-i eliberăm de ignoranță și credință ca să-i eliberăm de vrăji și superstiții”¹.

Dacă analizăm situația într-o perspectivă a viitorului, speranța misionarilor, totuși, nu este în preoții *fidei donum* care vin din alte părți, pentru că aceștia sunt tot mai puțini, ci în tinerii de aici, în *vocațiile* din rândul populației *autohtone*².

Asistența asigurată de cei care vin din afară (preoți, persoane consacrate, laici misionari și ajutor material) trebuie să înceteze deoarece „este mult mai profitabil să formezi decât să furnizezi”. Cine crede că, oferind mereu doar hrană, îmbrăcăminte sau alte bunuri, face caritate, se înșală. Desigur, și acestea sunt bune, dar nu ne putem limita doar la atât. Trebuie ajutați să crească, să se dezvolte, iar unde s-a înțeles bine acest lucru, rezultatele nu au întârziat să apară³.

Îngrijindu-se atât de nevoile spirituale, cât și materiale ale oamenilor, preoții *fidei donum* promovează persoana în mod integral, toată căile devenind mijloace/metode de a proclama vestea cea bună, pe Isus Cristos. „Prin predicarea lui în manieră holistică”⁴, persoana întreagă va deveni stabilă în credință. Acesta este angajamentul tuturor preoților *fidei donum* în teritoriile de misiune.

Concluzie

Activitatea misionară este răspunsul la iubirea cu care ne iubește Dumnezeu. Iubirea lui ne răscumpără și ne stimulează spre *missio ad gentes*; este energia spirituală capabilă să crească în familia umană armonia, dreptatea, comuniunea între persoane, rase și popoare, la care aspiră toți⁵. Biserica îi cheamă pe evanghelizatori să soarbă „din acel izvor original care este Isus Cristos”. Este demn de apreciat interesul față de problemele oamenilor pentru a părăsi toate și a se dedica total și necondiționat răspândirii parfumului carității lui Cristos în lume⁶.

Astăzi sunt foarte mulți aceia care așteaptă vestirea evangheliei, aceia care sunt însetați de speranță și de iubire. Cei care se lasă interpelați profund de această cerere de ajutor care se înalță dintre oameni, lasă toate pentru Cristos și transmit oamenilor credința și iubirea față de el⁷.

Preoții *fidei donum* din dieceza de Iași și arhidieceza de București concretizează reflecțiile teologice premergătoare Conciliului al II-lea din Vatican, ale conciliului și cele postconciliare; ei fac trecerea de la considerații spirituale la situații și fapte din viața trăită în teritoriile de misiune. Citită într-o perspectivă personală, experiența

¹ M. Berneagă, „În Kenya, Dumnezeu merge la grădiniță. Reportaj din misiunea catolică românească din inima Africii”, Almanah misionar 1 (2007) 115.

² Cf. „Interviu cu părintele Eugen Blaj”, Anexe 99-100.

³ „Interviu cu părintele Adrian Stoica”, Anexe 107.

⁴ P. Kihara, „Episcopii și misiunea Bisericii”, Almanah misionar 2 (2008) 12.

⁵ Cf. Benedict al xvi-lea, Scris. enc. Deus caritas est 12: AAS 98 (2006) 227.

⁶ Cf. Benedict al xvi-lea, Scris. enc. Deus caritas est 7: AAS 98 (2006) 221. Cf. Idem, „Slujitori și apostoli ai lui Cristos Isus”, Almanah misionar 2 (2008) 5.

⁷ Cf. Benedict al xvi-lea, Scris. enc. Spe salvi 8: AAS 99 (2007) 993. Cf. Idem, „Slujitori și apostoli ai lui Cristos Isus”, Almanah misionar 2 (2008) 5.

preoților *fide donum* apare ca o creștere în umanitate și o conștientizare mai profundă a existenței creștine și sacerdotale. Preoții misionari realizează adevărate legături (*ponti*) între Biserici, îmbogățind, din punct de vedere spiritual, nu doar Biserica în care sunt trimiși, ci și Biserica din care provin și în care se întorc.

Dumitru-Adrian CIUREA
(Universitatea „Babeș-
Bolyai”, Institutul STAR,
Cluj-Napoca)

Rogierius din Apulia și citarea Bibliei. Pași spre o biografie teologică

Abstract: (Rogierius of Apulia and Biblical Citation. Steps towards a Theological Biography) The present paper aims to analyze Rogierius of Apulia's work *Epistola in miserabile*, focusing on its biblical dimension. The goal of this study is to broaden the understanding of Rogierius' personality and his work by conducting a detailed analysis of his biblical citations. The current state of knowledge on the proposed topic indicates that Rogierius' work is relatively known nationally and well-known internationally. However, it is noted that theological analyses of his work are entirely lacking. Our paper seeks to contribute to the development of Rogierius' biography by adding the theological segment to the existing historical and philological segments in national and international literature. This study will propose several conclusions regarding biblical citation in *Epistola in miserabile carmen*, including conclusions on the overall selection of biblical books cited, conclusions on the functional role of biblical quotations within the discourse, and conclusions on Rogierius' historical-theological perspective on the events narrated through the prism of correlated citations. By presenting the results of this analysis, we believe we will be able to outline Rogierius' theological profile, thus contributing to the development of his intellectual biography. Moreover, such an analysis will also serve as a relevant case study for the field of biblical studies by examining the hermeneutical principles applied by the author in Scripture citation.

Keywords: *Rogierius, Epistola in miserabile carmen, biblical quotations, theological biography, hermeneutics.*

Rezumat: Prezenta lucrare își propune să analizeze opera *Epistola in miserabile carmen* a lui Rogierius din Apulia, concentrându-se asupra dimensiunii biblice a discursului. Scopul acestei lucrări este acela de a lărgi orizontul cunoașterii personalității lui Rogierius și a operei sale prin analizarea detaliată a manierei de citare a Bibliei. Stadiul actual al cunoașterii temei propuse arată că opera lui Rogierius este relativ cunoscută pe plan național și bine cunoscută pe plan internațional. Totuși, constatăm că analizele teologice asupra operei sale lipsesc cu desăvârșire. Lucrarea noastră își propune să contribuie la dezvoltarea biografiei lui Rogierius prin adăugarea segmentului teologic la cele două segmente deja abordate de literatura de specialitate istorică și filologică. Studiul nostru va trasa câteva concluzii privind citarea biblică în *Epistola in miserabile carmen* sub următoarele aspecte: selecția generală a cărților biblice citate; rolul funcțional al citatelor biblice în cadrul discursului; raportarea istorico-teologică a lui Rogierius la evenimentele relatate prin prisma citatelor corelate cu relatările în cauză. În urma prezentării rezultatelor acestei analize considerăm că vom putea contura profilul teologic al lui Rogierius, contribuind astfel la dezvoltarea biografiei sale intelectuale. Mai mult, o asemenea analiză va reprezenta și un studiu de caz relevant pentru domeniul studiilor biblice prin analiza principiilor hermeneutice aplicate de către autor în citarea Scripturii.

Cuvinte-cheie: *Rogierius, Epistola in miserabile carmen, citate biblice, biografie teologică, hermeneutică.*

1. Introducere

Rogierius din Apulia este un cleric medieval, care a trăit în secolul al XIII-lea, în spațiul european. Rogierius este cunoscut mai ales pentru opera sa – *Epistola in miserabile carmen*, ce reprezintă o cronică cu valențe autobiografice a mării invazii tătare din 1241-1242.

În lucrarea de față ne propunem să întreprindem o analiză complexă a citatelor biblice care apar în text din mai multe puncte de vedere, anume: forma citării, selecția generală a cărților biblice din care se citează, rolul funcțional al citatelor biblice în cadrul discursului și concluziile teologice ce pot fi trasate pe baza citatelor biblice.

Scopul prezentei lucrări este acela de lărgi orizontul cunoașterii personalității lui Rogierius și a operei sale prin analiza detaliată a manierei de citare a Bibliei. Astfel, lucrarea noastră își propune să contribuie la dezvoltarea biografiei lui Rogierius prin adăugarea segmentului teologic la cele două segmente deja abordate de literatura de specialitate istorică și filologică. Prin prezentarea rezultatelor acestei analize vom putea parcurge primii pași spre conturarea profilului teologic al lui Rogierius, contribuind astfel la dezvoltarea biografiei sale intelectuale.

Pe plan național, opera lui Rogierius este cunoscută încă din anul 1935 odată cu traducerea fragmentară îngrijită de către filologul și istoricul Gheorghe Popa-Lisseanu (Popa-Lisseanu, 1935). Această traducere cunoaște și două noi editări (2006 și 2020). Traducerea lui Popa-Lisseanu din 1935 omite câteva pasaje ale operei lui Rogierius, textul latin bazându-se pe o ediție veche. Ediției îngrijite de Popa-Lisseanu îi lipsește, de asemenea, și aparatul critic, iar o seamă de informații și argumente din studiul introductiv sunt acum dovedite ca eronate, conform profesorului Iulian Damian (Damian, 2021, 71-7). Recent, în spațiul românesc, interesul pentru persoana și opera lui Rogierius cunoaște un reviriment prin abordările profesorului Iulian Damian care a publicat până în prezent două studii cu privire la *Epistola in miserabile carmen* a lui Rogierius (2021 și 2023). Temele principale pe care profesorul Damian le abordează în cele două studii ale sale sunt de natură istorică și filologică, precum: *o pledoarie pentru o nouă ediție românească, Rogierius și modernitatea sa, memoria selectivă a lui Rogierius, elementul germanic în Carmen miserabile, elementul romanic în Carmen miserabile, Rogierius și Toma din Split*. De asemenea, opera lui Rogierius este citată masiv ca sursă istorică într-un articol ce analizează evenimentele militare din spațiul românesc în perioada invaziei mongole din 1241 (Karademir, 2023, 1-22). Acest articol este publicat în volumul unui simpozion româno-turc de istorie militară, la Istanbul. Într-o situație asemănătoare este și cartea lui Tudor Sălăgean care se ocupă de istoria Transilvaniei în a doua jumătate a secolului al 13-lea și care îl citează abundant pe Rogierius ca sursă istorică (Sălăgean, 2007), publicată și în străinătate (Sălăgean, 2016). Alte studii consacrate care să aibă în centru personalitatea și opera lui Rogierius nu s-au publicat până acum în spațiul academic național.

Pe plan internațional, stadiul cunoașterii temei generale este mai aprofundat. Cercetarea internațională cunoaște cele mai vechi variante ale textului prin edițiile de la Brno și Augsburg din 1488. Mai mult decât atât, în 2010 s-a publicat la Budapesta

și o ediție cu text latin redat integral însoțit de o traducere în limba engleză. Această ediție apărută sub îngrijirea lui János M. Bak și a lui Martyn Rady conține un aparat critic serios care se bazează pe principalele surse ce alcătuiesc istoria textului și pe cele mai recente studii din bibliografia internațională. Aceste studii, scrise în mai multe limbi de circulație internațională, începând cu a doua jumătate a secolului trecut și până la momentul publicării, tratează abundant problemele istorice, filologice și tehnice pe care personalitatea și opera lui Rogerius le ridică (Bak și Rady, 2010). Altminteri, opera lui Rogerius mai este citată ca sursă în diferite studii și volume ce tratează probleme ale istoriei medievale. Un exemplu este cartea Norei Berend care abordează dinamica socio-religioasă în Ungaria medievală (Berend, 2001). Un alt exemplu este volumul lui Pál Engel care se ocupă istoria Ungariei în perioada 895-1526 și care menționează *Carmen miserabile* în câteva rânduri, ca document de natură istorică (Engel, 2001).

Cu toate că, cel puțin pe plan internațional, *Epistola in miserabile carmen* se bucură de o prezență considerabilă în cercetarea academică, totuși analizele teologice lipsesc cu desăvârșire, după cum am constatat survolând zecile de titluri din bibliografiile naționale și internaționale actuale. Aceasta fiind situația, despre o analiza biblică a textului operei nici nu poate fi vorba până la ora actuală.

În ceea ce privește metodologia prezentului demers de cercetare, lucrarea noastră conține 4 capitole. Primul este unul introductiv. Cel de-al doilea prezintă succint câteva repere biografice cu privire la Rogerius și câteva considerații generale referitoare la opera sa. Cel de-al treilea capitol este cel central și cuprinde 4 subcapitole. Primul subcapitol tratează problema metodologiei citării medievale și analizează forma citatelor biblice în opera lui Rogerius. Cel de-al doilea subcapitol prezintă o imagine de ansamblu asupra citatelor biblice din *Epistola in miserabile carmen* și trasează câteva concluzii cu privire la autor pe baza selecției cărților biblice citate. Cel de-al treilea subcapitol tratează tema rolului funcțional al citatelor biblice în cadrul discursului identificând 3 astfel de roluri, fiind analizate și exemplificate fiecare în parte. Ultimul subcapitol dezvoltă două teme teologice de importanță centrală care apar în opera lui Rogerius prin intermediul citatelor biblice, investigând poziția teologică a lui Rogerius în raport cu acestea. Capitolul final este dedicat concluziilor. Instrumentele utilizate în alcătuirea prezentei lucrări sunt bibliografice și cuprind: ediții ale textului biblic, surse, literatură de specialitate și dicționare.

2. Rogerius din Apulia și *Epistola in miserabile carmen* – considerații generale

Rogerius din Apulia s-a născut în jurul anului 1205 în Torre Maggiore, Apulia, Italia.¹ Cariera sa clericală este suficient de cunoscută, însă nu se cunosc prea multe detalii cu privire la perioada tinereții sale. Conform editorilor Bak și Rady, titlul pe care acesta îl poartă (i.e. magister) trimite la o educație superioară, însă nu există

¹ Profesorul Iulian Damian, probabil pe urmele lui Toma din Split (Thomas of Split, 358-359), identifică drept loc al nașterii lui Rogerius localitatea Torrecuso, lângă Benevento, Italia (Damian, 2021, 73).

informații concrete cu privire la eventualele studii universitare pe care acesta le-ar fi urmat. Totuși, continuă editorii, pe baza operei sale, *Epistola in miserabile carmen*, se poate presupune faptul că nu ar fi urmat doar studii de drept canonic, ci și studii de arte liberale (Bak și Rady, *Introducere* la Master Roger 2010, XLIII).

Cât privește cariera eclezială a lui Rogerius, se știe faptul că acesta se află în serviciul curiei papale încă din anii 30 ai secolului al XIII-lea. În anul 1232, Rogerius vizitează Ungaria în calitate de capelan al cardinalului Giacomo di Pecorari, episcop de Preneste. Acesta din urmă, explică Bak și Rady, avea misiunea de a media conflictul dintre regele Andrei al II-lea și arhiepiscopul Robert și, astfel, a petrecut 2 ani în Ungaria. În acest context, Rogerius alege să rămână și obține întâi poziția de capelan, apoi pe cea de arhidiacon al catedralei din Oradea, pe atunci, în Ungaria de est (Bak și Rady, *Introducere* la Master Roger 2010, XLIII). Între anii 1236 și 1239 se pare că l-ar mai fi însoțit pe cardinalul Giacomo în diferite călătorii. Totuși, el a fost prezent în Oradea în 1241, când tătarii au invadat Ungaria. Spre deosebire de episcopul de Oradea, care fuge în Occident din calea tătarilor, Rogerius rămâne și își caută adăpost în împrejurimi. În cele din urmă este capturat de către tătari, din mâinile cărora reușește să evadeze abia în timpul retragerii din 1242. Odată scăpat, se întoarce la Roma unde cere o nouă funcție, dat fiind faptul că Oradea fusese distrusă de către tătari. Astfel, Rogerius este numit arhidiacon al catedralei din Sopron, Ungaria, unde ajunge în anul 1243. Aici își scrie, cel mai probabil și opera, *Epistola in miserabile carmen*, dedicată cardinalului Giacomo di Pecorari. După moartea acestuia din iunie 1244, Rogerius ajunge în serviciul cardinalului Ioan de Toledo, în compania căruia va avea să participe la conciliul de la Lyon în 1245, deja în calitate de canonic de Zagreb (Bak și Rady, *Introducere* la Master Roger 2010, XLIII-XLIV). Profesorul Damian explicitează importanța prezenței lui Rogerius la Lyon prin mențiunea că pe agenda conciliului se afla și organizarea apărării împotriva tătarilor (Damian, 2021, 73).¹ În anul 1249, moare arhiepiscopul de Split, Ugrin, iar Rogerius este numit drept succesor al acestuia. Rogerius ajunge în Split în 1250 și ocupă tronul arhiepiscopal până în 1266, când moare din cauza unei forme severe de gută (Bak și Rady, *Introducere* la Master Roger 2010, XLIV).

Opera lui Rogerius, *Epistola in miserabile carmen*, este un document cu o importanță istorică aparte, întrucât aruncă raze de lumină asupra mării invazii tătare din secolul al XIII-lea, din perspectiva unui martor ocular (Damian, 2021, 72). Textul poate fi împărțit în două segmente, cel dintâi ar fi constituit din primele 14 capitole, care se ocupă de situația politică din Ungaria, așa cum era aceasta înainte de invazia tătară. Cel de-al doilea segment ar îngloba următoarele 36 de capitole, care descriu evenimentele din anii 1241-1242. O parte semnificativă a celui de-al doilea segment se

¹ Rogerius fusese martor direct al invaziei tătare, mai mult, își așterne în scris experiența, probabil chiar în vederea participării la conciliu. În acest sens, Damian atrage atenția cu privire la faptul că Rogerius se declară el însuși „expert” în această problemă (Damian, 2021, 73), (cf. Master Roger, 2010, 134).

canalizează pe experiența personală a lui Rogerius ca participant la evenimentul invaziei tătare (Bak și Rady, *Introducere* la Master Roger 2010, XLV).¹

La nivel structural, *Epistola in miserabile carmen* prezintă caracteristicile scolasticii medievale, analiza autorului desfășurându-se pe capitole cu scopuri bine delimitate, după modelul Universităților medievale.² Așadar, deși nu avem informații univoce cu privire la parcursul academic al lui Rogerius, din structura epistolei sale reiese familiaritatea cu metodologia universitară medievală. Educația sa înaltă este evidențiată însă nu doar de structura operei sale, cât mai ales de stilul literar elevat pe care îl dovedește, și care ne trimite spre o formație universitară eclezială, deopotrivă juridică și literară (Damian, 2021, 73).

Despre finețea stilului lui Rogerius și despre subtilitățile compoziționale ale operei sale a scris profesorul Damian (Damian, 2021, 74-75). Acest aspect al operei rogeriene nu ține însă în mod direct de tema noastră. Totuși, trebuie să reținem grija cu care Rogerius își așterne experiența în scris și atenția sa la detalii compoziționale care astăzi ar putea trece drept neînsemnate. Observând minuțiozitatea autorului la nivel stilistic, vom putea înțelege subtilitatea aluziilor sale teologice. Această atitudine a autorului față de opera sa este cea care fundamentează și legitimează analiza propusă de către noi în cele ce urmează, în vederea trasării conturului unui profil teologic al lui Rogerius.

În ceea ce privește tradiția textuală a operei lui Rogerius, ne aflăm în fața unei situații aparte. Anume, nu s-a păstrat până în prezent manuscrisul original, nici vreuna dintre copiile timpurii ale acestuia. Cea mai veche sursă a epistolei sale este *editio princeps*, publicată la Brno în 1488, aproximativ 240 de ani mai târziu de la redactarea manuscrisului autograf. Această ediție a fost reeditată câteva luni mai târziu și publicată tot în 1488, la Augsburg. În ambele cazuri, opera lui Rogerius nu se bucură de o tipărire de sine stătătoare, ci este inclusă, ca appendice, în *Chronica Hungarorum* a lui János Thuróczi (Damian, 2021, 72).

3. Citarea biblică în *Epistola in miserabile carmen*

3.1. Preliminarii

Capitolul de față reprezintă partea centrală a lucrării noastre. Pe parcursul acestuia vom desfășura analiza citării biblice la Rogerius cu scopul de a trasa câteva

¹ Profesorul Damian atrage atenția asupra faptului că pregnanța caracteristicilor autobiografice din opera lui Rogerius reprezintă un fenomen cu totul aparte pentru Evul Mediu, căruia genul literar al biografiei nu îi este tocmai propriu (Damian, 2021, 73). În aceeași direcție, editorii Bak și Rady, afirmă că investigarea situației politice a Ungariei pe care Rogerius o întreprinde cu scopul de a identifica motivele eșecului militar împotriva tătarilor este, de asemenea, un demers aparte pentru un cleric medieval. În mod normal, eșecurile de acest gen sau calamităților naturale li se găseau cauze morale, religioase (Bak și Rady, *Introducere* la Master Roger 2010, XLV). Această observație este relevantă nu doar pentru aprecierea istorico-literară a operei lui Rogerius, cât și pentru profilul său teologic, întrucât aduce în atenție un element care va echilibra aluziile sale eshatologice, pe care le vom discuta ulterior.

² Se pot observa astfel capitole de context, relatări explicative (quomodo), cauze (causae), eventuale soluții (responsiones) și cataloage de nume (e.g. clerici uciși, Master Roger 2010, 186-190).

concluzii cu privire la profilul teologic al autorului. Ca text suport pentru *Epistola in miserabile carmen* vom folosi ediția lui Bak și Rady (Master Roger, 2010).

Înainte de a trece la analiză se cuvine să prezentăm însă câteva considerații preliminare cu privire la citatele biblice ale lui Rogerius pentru a clarifica modalitatea concretă în care autorul întrebuințează textul biblic, modalitate care diferă de uzanța normală de astăzi. Pentru omul contemporan, obișnuit să citeze după norme clare și stricte, practica citării așa cum apare ea în Evul Mediu ar putea crea confuzie. În acest sens, Jeanette Beer, în urma prezentării unui studiu de caz comprehensiv realizat pe marginea unei selecții de opere medievale din secolele IX-XIII, atrage atenția că aplicarea anacronică a standardelor metodologice contemporane în analiza unei opere medievale se va dovedi falimentară, întrucât o astfel de abordare va ignora falia contextuală de sute de ani dintre perioada textului analizat și perioada metodologiei de analiză (Beer, 2014, 104-109).

Rogerius nu face excepție de la cutuma citării medievale. În acest sens, din punct de vedere critic, nu putem vorbi despre citate propriu-zise. Rogerius nu pune ghilimele, nu marchează în nici un fel intercalarea unui text de proveniență externă¹ și nu utilizează formele gramaticale exacte ale textului biblic citat. Din moment ce editorii lui Rogerius (în cazul de față Bak și Rady) nu identifică, sau cel puțin nu indică ediția Bibliei pe baza căreia au identificat citatele biblice în *Epistola in miserabile carmen*, singura metodă să demonstrăm faptul că autorul se abate formal de la textul biblic este să recurgem la edițiile disponibile ale Vulgatei și la comparația cu textele grecești. Așadar, am ales 3 din cele 22 de citate identificate de Bak și Rady pentru a le analiza din punct de vedere formal.

Rogerius ²	„Exacuit gladium velut fulgur” (Deuteronom 32:41) (Master Roger, 2010,132)
LXX	„ὅτι παροχθὼν ὡς ἀστραπὴν τὴν μάχαιράν μου, καὶ ἀνθέξεται κρίματος ἡ χεὶρ μου, καὶ ἀνταποδώσω δίκην τοῖς ἐχθροῖς καὶ τοῖς μισοῦσίν με ἀνταποδώσω.”
VUL	„si acuero ut <i>fulgur gladium</i> meum et arripuerit iudicium manus mea reddam ultionem hostibus meis et his qui oderunt me retribuam”

Rogerius	„Limo eorum oculos non linivit” (Ioan 9:6) (Master Roger, 2010, 132)
NA 28	„Ταῦτα εἰπὼν ἔπτυσεν χαμαὶ καὶ ἐποίησεν πηλὸν ἐκ τοῦ πτύσματος καὶ ἐπέχρισεν αὐτοῦ τὸν πηλὸν ἐπὶ τοὺς ὀφθαλμοὺς”

¹ Cel puțin, nu după cum reiese din cele două ediții din 1488 (Brno și Augsburg).

² Pentru citatele lui Rogerius am extras strict cuvintele marcate cu italic de către editori și căreia le este atribuită trimiterea la textul biblic. De asemenea, am găsit de cuviință să alegem cele mai complexe citate în redarea lui Rogerius în detrimentul celor de tip sintagmă.

VUL	„haec cum dixisset expuit in terram et fecit lutum ex sputo et <i>linuit</i> lutum super <i>oculos eius</i> ”
Rogierius	„plena populo [sedet] sola” (Plângeri 1:1) (Master Roger, 2010, 134)
LXX	„Καὶ ἐγένετο μετὰ τὸ αἰχμαλωτισθῆναι τὸν Ἰσραὴλ καὶ Ἱερουσαλὴμ ἐρημωθῆναι ἐκάθισεν Ἱερεμίας κλαίων καὶ ἐθρήνησεν τὸν θρῆνον τοῦτον ἐπὶ Ἱερουσαλὴμ καὶ εἶπεν Πῶς ἐκάθισεν μόνη ἡ πόλις ἡ πεπληθυμμένη λαῶν; ἐγενήθη ὥς χήρα πεπληθυμμένη ἐν ἔθνεσιν, ἄρχουσα ἐν χώραις ἐγενήθη εἰς φόρον.”
VUL	„Quomodo <i>sedit sola civitas plena populo</i> facta est quasi vidua domina gentium princeps provinciarum facta est sub tributo”

În primul exemplu avem de-a face cu o citare a unui text din Deuteronom, în acest caz editorii marchează cu italic cele 4 cuvinte de mai sus. Verbul „exacuit” este un exemplu de modificare a textului biblic de către autor, întrucât folosește un sinonim al verbului.¹ În plus, vorbim și despre o diferență morfologică, anume, verbul *acuero* din Vulgata este la indicativ, viitor anterior, persoana I, singular, pe când verbul *exacuit* utilizat de Rogierius este la indicativ, perfect, persoana a III-a, singular. De asemenea, există și o diferență în privința adverbului care în Vulgata este redat prin *ut*, pe când la Rogierius prin *velut* – fiind vorba, iarăși, despre o echivalență semantică. Septuaginta confirmă redarea Vulgatei în detrimentul redării lui Rogierius.²

Cât privește cel de-al doilea exemplu, dintre cele șase cuvinte marcate ca citat de către editori se regăsesc doar 3 în textul Vulgatei, și acelea diferite formal. În cazul verbului, se pare că este din nou vorba despre două sinonime, de data aceasta ambele la indicativ, perfect, persoana a III-a singular, cu două deosebiri, anume că Vulgata utilizează un verb de conjugarea a doua (lineo, linere), pe când Rogierius întrebuințează un verb de conjugarea a patra (linio, linire) și că la Rogierius verbul este negat. În cazul pronumelui *is, ea, id*, în Vulgata avem forma de genitiv singular – *eius*, pe când la Rogierius forma de genitiv plural – *eorum*. O ultimă diferență are în vedere substantivele limo (nom. limus) și lutum (nom. lutum) – sinonime care desemnează pământul, noroiul. Diferența dintre cele două este aceea că Rogierius redă limo la cazul ablativ, pe când Vulgata îl redă la acuzativ. Atât contextul (vindecarea orbului din naștere), cât și textul grec fundamentează forma de singular a pronumelui *is, ea, id*.

Al treilea exemplu este un caz mai rar în care Rogierius citează un fragment dintr-un verset aproape *verbatim*. Singura diferență este la nivelul verbului, pe care însă editorii nu îl marchează cu italic (ca fiind citat) – drept pentru care și noi l-am redat între paranteze. Diferența dintre *sedit* (VUL) și *sedet* (Rogierius) este de timp – în

¹ *Acuere* și *exacuere* sunt sinonime și înseamnă ambele „a ascuți”, se poate observa și rădăcina comună a celor două verbe (Guțu, 2023, 35, 457).

² Παροξυνῶ – indicativ, viitor, persoana I, singular.

primul caz vorbim despre indicativ, perfect, persoana a III-a, singular, pe când în cel de-al doilea caz avem de-a face cu un indicativ, prezent, persoana a III-a, singular.¹

Este limpede, așadar, chiar și în lipsa identificării ediției Bibliei pe care a citat-o Rogerius, faptul că acesta modifică, sau mai degrabă adaptează textul biblic discursului său.²

În ceea ce privește aspectul general al citării, după cum am putut observa și în exemplele de mai sus, forma citatelor nu este una tocmai convențională practicii curente. Concret, Rogerius nu citează versete întregi, ci doar fragmente – uneori mai scurte alteori mai lungi. Fragmentele citate de Rogerius variază de la 2 la 6 cuvinte preluate din textul biblic. Uneori aceste fragmente sunt propoziții (i.e. includ un predicat), alte ori sunt doar sintagme nominale de 2-3 cuvinte.³ În această situație, dacă am aplica strict criteriile practicii moderne de citare am ajunge la concluzia că este vorba de o coincidență, sau cel mult de o parafrază mai mult sau mai puțin voită. Ținând cont de faptul că vorbim însă despre o operă medievală, vom considera că este într-adevăr vorba despre citare, iar forma lacunară și aluzivă în care Rogerius citează va constitui un indiciu important în determinarea scopului cu care acesta utilizează textul biblic în discursul său.⁴

Pentru o înțelegere mai aprofundată a practicii de citare medievală și a taxonomiilor aferente acesteia este util studiul autoarelor Monika Kirner-Ludwig și Iris Zimmermann. Acestea explică în ce fel autorii medievali întrebuințau alte opere în propriile scrieri și disting între 3 metode: *citation*, *quotation* și *other intertextual references/allusions*. Din punctul nostru de vedere, modul în care Rogerius citează Biblia se încadrează în cea de-a treia categorie, ce cuprinde referiri sau aluzii vagi (Kirner – Ludwig și Zimmermann, 2015, 3). Motivele care stau în spatele acestei clasificări sunt lipsa vreunei separări între textul propriu-zis și citat, lipsa menționării sursei, lipsa unor *verba dicendi* care ar putea marca un citat indirect, scurtimea și inexactitatea fragmentelor preluate. Cu toate acestea, nu poate fi negată intenția lui

¹ Verbul echivalent din Septuaginta este *ἐγένετο* – formă de indicativ, aorist, diateza medie, persoana a III-a, singular, de la verbul *γίνομαι* – din punctul nostru de vedere, în situația de față, această formă verbală suportă atât traducerea la perfect, cât și cea la prezent. Această ambivalență traductologică se bazează pe aria semantică a verbului *γίνομαι* care comportă o nuanță dinamică și înseamnă *a deveni* (Liddell și Scott, 1996, 349), pe când *sedere* comportă o nuanță statică, însemnând a ședea, a fi așezat, a (fi) fixat (Guțu, 2023, 1205-1206). Astfel, *sedere* nu redă atât acțiunea de devenire a verbului *γίνομαι*, cât rezultatul acesteia – rezultatul putând fi deci redat atât prin perfect, cât și prin prezent.

² Despre scopul acestor adaptări vom discuta mai jos, când vom aborda rolul funcțional al citatelor în cadrul discursului.

³ Câteva exemple de sintagme (fără predicat) preluate de către Rogerius din textul biblic sunt următoarele: *regi regum* (1 Tim. 6:15; Master Roger, 2010, 132), *in virga*; *in verberibus* (Ps. 88:33; Master Roger, 2010, 132), *sub tributo* (Plg. 1:1; Master Roger, 2010, 134).

⁴ Faptul că Rogerius, așa cum am văzut în capitolul anterior, este un autor educat și atent la detalii, coroborat cu observațiile legate de modalitatea aluzivă de citare ne vor conduce în subpunctele următoare către câteva concluzii concrete legate valențele teologice ale discursului său, pe de-o parte, și către câteva caracteristici ale profilului său teologic, pe de altă parte.

Rogierius de a cita sau de a parafraza textul biblic. Despre concluziile care se pot desprinde din această intenție vom discuta mai jos.

3.2. Selecția cărților biblice citate și relevanța acestora pentru profilul autorului

Un prim aspect relevant în trasarea profilului teologic al lui Rogierius pe baza citatelor biblice este analiza selecției cărților biblice citate. În canonul biblic sunt 73 de cărți. Dintre acestea unele au o importanță centrală, iar altele o importanță secundară. Importanța lor se distinge, de pildă, prin frecvența cu care textele lor sunt curpinse în lecturile liturgice, cu care sunt abordate în predici și în tratate de teologie și prin gradul în care sunt citite și cunoscute de către credincioși. La scară largă, o asemenea diferență se poate observa între Vechiul și Noul Testament. Pentru creștini, deși Vechiul Testament este parte din Sfânta Scriptură, considerat inspirat de către Dumnezeu și parte a Revelației divine, totuși este pe un plan secundar la nivel liturgic și omiletic, unde primează Evangheliile și epistolele pauline.

Ca atare, analiza selecției cărților biblice citate este în măsură să ne dezvăluie caracteristici ale profilului teologic al autorului, dar și nivelul de educație teologică al destinatarilor.

Epistola in miserabile carmen conține 22 de citate biblice, după cum urmează: *Deuteronom* (3): 32:24, 32:41, 32:42; *Psalmi* (3): 62:12, 88:33, 106:27; *Isaia* (1): 34:5; *Plângerile lui Ieremia* (4): 1:1 (de 2 ori), 1:12, 5:5; *Daniel* (1): 7:25; *Iona* (1): 2:11; *Zaharia* (1): 10:12; *Matei* (5): 2:10, 24:15 (de două ori); 26:24, 27:8; *Ioan* (2): 9:6; 13:8; *I Timotei* (1): 6:15.

O primă observație este aceea că citatele veterotestamentare (14) sunt preponderente față de cele nouotestamentare (8). Acest fapt este surprinzător din două motive. În primul rând, Rogierius, în calitate de cleric catolic, trebuie să fi fost mai familiar cu textul Noului Testament decât cu cel al Vechiului Testament, tocmai din pricina diferenței de pregnanță a celui dintâi față de cel din urmă în cult și în teologie. În al doilea rând, cititorii săi, fie clerici sau mireni, fie educați sau nu, ar fi receptat și înțeles mult mai bine referiri la Noul Testament, mai ales la Evangheliile, decât la Vechiul Testament. Această observație se va dovedi relevantă în următorul subpunct, unde vom vedea că rolul funcțional al citatelor biblice nu este tocmai cel la care ne-am așteptat, ci este unul aparte. Cu alte cuvinte, dacă Rogierius ar fi scris o lucrare catehetică, probabil ponderea citatelor ar fi înclinat către Noul Testament, dar el scrie o mărturie cu caracter istoric și valențe biografice.

O a doua observație este faptul că Rogierius, nu doar că citează cu precădere din Vechiul Testament, dar întrebuițează câteva dintre cărțile mai puțin cunoscute și mai puțin vehiculate ale Vechiului Testament, anume una dintre cărțile profeților minori, Zaharia, dar, mai cu seama cartea Plângerilor lui Ieremia. Asemenea opțiuni ne conduc către concluzia că Rogierius este foarte bine familiarizat cu textul biblic întrucât dovedește că este abil cu întregul text al Scripturii. Mai mult decât atât, familiaritatea sa cu Scriptura este evidențiată și de capacitatea sa de a integra într-un discurs non-teologic fragmente biblice preluate din texte de o notorietate secundară.

În cele din urmă, o ultimă observație care merită amintită este în legătură cu auditoriul lui Rogerius. Dat fiind faptul că citatele nu sunt marcate în vreun fel și faptul că acestea sunt scurte și adesea adaptate sintactic la contextul discursului său, ajungem la concluzia că inclusiv auditoriul operei lui Rogerius este unul educat, cu pregătire teologică, capabil să sesizeze aluziile subtile la textul biblic cu care autorul își îmbogățește discursul.

3.3. Rolul funcțional al citatelor biblice în cadrul discursului

Un alt aspect esențial pentru înțelegerea intenționalității autorului atunci când citează Biblia este analiza rolului funcțional al citatelor scripturistice în cadrul discursului. În mod normal, atunci când un cleric sau un teolog citează un text biblic o face cu un anumit scop, care vizează un rol funcțional. Acest rol funcțional are în vedere, de regulă, dimensiunea persuasivă a discursului și este de natură kerigmatică, hortativă, apologetică sau dogmatică. Astfel, se apelează la fragmente scripturistice relevante care sunt utilizate drept argument, exemplu sau precedent pentru teza pe care respectivul autor dorește să o expună într-o manieră cât mai convingătoare.

Opera lui Rogerius se dovedește astfel încă o dată ca fiind o lucrare aparte, întrucât citarea biblică nu se încadrează în maniera citării biblice obișnuite, care este guvernată de scopul argumentativ.

În cazul lui Rogerius, putem identifica trei roluri funcționale distincte pentru care autorul citează Biblia. Primul rol este unul de factură retorică și are în vedere *conferirea unei rezonanțe biblice discursului său*. Al doilea rol este de natură literară, sau chiar psihologică și vizează sporirea tragismului relatării. În cele din urmă, ultimul rol este acela de a propune la nivel aluziv anumite corelații între evenimentele contemporane relatate și perspectiva sa teologică cu privire la acestea, cu accente soteriologice și eshatologice.

Pentru primul caz, cel în care scopul cu care autorul utilizează anumite citate biblice este cel de a conferi o rezonanță biblică expunerii sale, avem citarea textelor din *1 Tim. 6:15*,¹ *In. 9:6*,² *Dt. 32:41*³ și *Ps. 88:33* (Master Roger, 2010, 132).⁴ Cele patru citate se găsesc în deschiderea operei, fiind evident faptul că autorul folosește exprimările acestea cu scopul de a augmenta tonul biblic al introducerii, sporind autoritatea și solemnitatea discursului. Acest scop este reliefat de inexistența vreunei teze care s-ar preta a fi argumentată prin citatele de față, pe de-o parte, iar, pe de altă parte, prin faptul că Rogerius nu citează textele respective in extenso, ci doar preia anumite sintagme din ele. Astfel, din textul *1 Tim. 6:15* preia 2 cuvinte, din textul *In.*

¹ „regi regum” – trimiterea scripturistică a citatului este eronat marcată pentru textul latin, nota de subsol a editorilor este decalată.

² „limo eorum oculos non linivit” – trimiterea scripturistică a citatului este eronat marcată pentru textul latin, nota de subsol a editorilor este decalată.

³ „exacuit gladium velut fulgur” – trimiterea scripturistică a citatului este eronat marcată pentru textul latin, nota de subsol a editorilor este decalată.

⁴ „in virga [...] in verberibus”.

9:6 preia 4 cuvinte, din *Dt.* 32:41 preia 4 cuvinte, iar din *Ps.* 88:33 preia 4 cuvinte. De asemenea, dintre aceste 4 citate, doar două (*Dt.* 32:41 și *In.* 9:6) conțin și un predicat.

Referitor la cel de-al doilea caz, în care rolul funcțional al citatelor scripturistice este acela de a spori tragismul relatării, sunt elocvente citatele din *Plângerile lui Ieremia* (Plg. 1:1,¹ 1:12,² 5:5³). Cartea plângerilor lui Ieremia descrie distrugerea Ierusalimului de către babilonieni. La nivel structural, cartea este o culegere de poeme care sunt menite să redea caznele prin care au trecut israeliții atât în momentul cuceririi babiloniene, cât și în perioada imediat ulterioară (Wilkins, 2010, 1-3). Aceste poeme întrebuițează o paletă largă de procedee stilistice menite să stârnească mila și compasiunea cititorului și să transmită pe cât posibil mesajul tragic al evenimentelor relatate în întreaga lor dimensiune dramatică (Wilkins, 2010, 218-224). Integrarea în discursul său despre distrugerea Ungariei de către tătari a unor fragmente biblice care redau lamentările profetului Ieremia în legătură cu distrugerea Ierusalimului de către babilonieni are scopul de a crea o punte tematică între cele două evenimente. Exprimarea jeluitoare și amarnică a profetului este transferată prin acest procedeu tragediei pe care o trăiește Rogerius. De asemenea, citarea fragmentelor din *Plângeri* contribuie la augumentarea retorică a dezastrului invaziei tătare prin echivalarea implicită a Ungariei cu Ierusalimul – cetatea lui Dumnezeu. Prin acest demers, distrugerea Ungariei dobândește valențe biblice – creștinii – noul Popor ales din Ungaria – chipul Ierusalimului, cad iarăși sub sabia crudă a păgânilor – atunci babilonieni, acum tătari. Acest procedeu este facilitat și de asemănarea tematică izbitoare dintre cele două scrieri – *Plângerile lui Ieremia* și *Epistola in miserabile carmen* a lui Rogerius. În afară de acestea, mai sunt relevante și citate precum *Dt.* 32:42,⁴ *Is.* 34:5,⁵ *Mt.* 27:8,⁶ care prin exprimarea plastică a violenței au capacitatea de a spori tensiunea tragică a discursului. În cazul acestor 3 citate este evident faptul că singurul scop al intercalării lor în relatare este acela de a conferi un contur mai pronunțat dimensiunii tragice a narațiunii, întrucât laitmotivul celor trei este cel al sângelui.

Cel din urmă caz presupune un rol funcțional al citatelor biblice de a propune la nivel aluziv corelații între evenimentele relatate și perspectiva teologică a lui Rogerius, mai ales în dimensiunile sale soteriologică și eshatologică. Pentru acest caz sunt elocvente citatele din cartea profetului Daniel⁷ și din Evanghelia după Matei, capitolul 24.⁸

Cartea Daniel s-a bucurat de o receptare amplă din antichitate și până la Renaștere. Daniel a fost îndeobște citit ca un autor apocaliptic, dar și mesianic (Collins,

¹ „plena populo [sedet] sola” și „sub tributo” (Master Roger, 2010, 134).

² „attendite et videte” (Master Roger, 2010, 206).

³ „Lassis requies non dabatur” (Master Roger, 2010, 222, 224).

⁴ „cruore inebriaverunt gladios [in] sanguine occisorum” (Master Roger, 2010, 210).

⁵ „inebriaverunt gladios suos” (Master Roger, 2010, 218).

⁶ „agrum sanguinis” (Master Roger, 2010, 212).

⁷ „tempus et dimidium temporis” Dn. 7:25 (Master Roger, 2010, 134).

⁸ „legentes intelligent” Mt. 24:15 (Master Roger, 2010, 134 și 142).

2001, 1-3). La nivel structural și tematic, cartea Daniel se aseamănă izbitor cu Apocalipsa lui Ioan. Dezvoltările teologice ale cărții Daniel au fost și sunt numeroase. De la Renaștere și până în prezent, cartea Daniel a fost subiectul studiilor istorico-critice, care au ajuns la concluzia că este vorba despre o scriere pseudo-epigrafă. Atenția cercetătorilor a virat astfel spre alte tipuri de lectură (Collins, 2001, 3-5). Pentru Rogerius este relevantă receptarea cărții Daniel în perioada prerenascentistă, în care autenticitatea ei încă nu fusese pusă la îndoială. Notorietatea cărții Daniel, așadar, în teologia clasică poate fi rezumată în două lecturi centrale – o lectură mesianică și o lectură eshatologică (Collins, 2001, 12-13).

Pe scurt, dimensiunea eshatologică a cărții Daniel rezidă în caracterul ei apocaliptic care se descifrează structural și tematic, de pildă, prin prezența viziunilor (*Dn. 7:1-28; Dn. 8:1-27; 10:4-21*), prin indicii cu privire la cronologia eshatologică (*Dn. 2:19-46; 9:24-27; 12:7*), prin caracterul ezoteric al scrierii (*Dn. 8:26; 9:21-23; 12:4; 12:9; 12:11*), componenta anghelologică pregnantă (*Dn. 4:10; 6:23; 8:16; 9:21; 10:13; 10:20-21; 12:1;*). Dimensiunea mesianică poate fi urmărită mai ales prin sintagma „Fiul Omului”, care apare în cadrul unei viziuni importante din capitolul 7, dar și într-o viziune din capitolul 10 (*Dn. 7:13-14; 10:18*). Relevanța mesianică a acestei sintagme poate fi înțeleasă însă doar în legătură cu numeroasele texte noutestamentare în care Mântuitorul Iisus Hristos se identifică drept „Fiul Omului” (e.g. Mt. 8:20, 9:6, 10:23, 11:19, 12:8, 12:32, 12:40; Mc. 2:10, 2:28, 8:31, 8:38; Lc. 5:24, 6:5, 6:22, 7:34; 1:51, 3:13, 3:14, 5:27, 6:27 ș.a.).

Concret, pentru Rogerius, ne interesează în special capitolul 7 al cărții Daniel, întrucât din acest capitol alege autorul să citeze. Capitolul 7 este unul de o densitate profetică și eshatologică aparte, fiind vorba, în întregime, despre relatarea unei viziuni apocaliptice. În prima parte a viziunii sunt prezentate 4 fiare (*Dn. 7:1-8*). În miezul viziunii apare Însuși Dumnezeu „Cel vechi de zile”, în ipostaza de judecător (*Dn. 7:9-10*). Odată cu apariția Judecătorului, celor patru fiare le este luată stăpânirea, iar vieții lor le este hotărât un sfârșit (*Dn. 7:11-12*). În miezul capitolului 7 apare ceea ce teologia clasică consideră a fi o profeție mesianică, adică acel „cineva ca Fiul Omului”, căruia i se dă toată stăpânirea și a cărui domnie nu are sfârșit (*Dn. 7:13-14*). Cea de-a doua parte a capitolului este rezervată tâlcuirii acestei vedenii de către o călăuză, un ghid spiritual, vag identificat de către profet ca fiind „unul dintre cei de față” (*Dn. 7:15-28*). Astfel, capitolul 7 conține toate caracteristicile unei scrieri apocaliptice: viziunea, caracterul ezoteric, călăuza care oferă cheia de lectură, cronologia eshatologică, domnia temporară a răului, victoria finală a binelui asupra răului.

În acest context, Rogerius citează o expresie din capitolul 7 al cărții Daniel, „tempus et dimidium temporis”, care în textul biblic este legată de cronologia evenimentelor de pe urmă și se referă la perioada în care puterea răului va domni pe pământ. În urma înțelegerii contextului biblic din care este preluată expresia, intenția lui Rogerius devine evidentă. Anume, autorul dorește să creeze o punte între evenimentele descrise de profet, domnia răului în lume și defăimarea numelui lui

Dumnezeu pe pământ și invazia tătară. Relevanța teologică a acestei asocieri va fi evidențiată în capitolul următor.

Până atunci, vom arăta că această aluzie nu este una întâmplătoare, ci este întărită de către Rogerius atât prin citatul preluat din Evanghelia lui Matei, capitolul 24, cât și printr-o aluzie lingvistică.

Capitolul 24 din Evanghelia lui Matei este, de asemenea, un capitol cu tematică eshatologică. În capitolul 21 are loc intrarea glorioasă a lui Iisus în Ierusalim, urmează episodul izgonirii vânzătorilor și schimbătorilor de bani din templu. În capitolul 22, Iisus vorbește la templu despre Împărăția cerurilor rostind parabola nunții fiului de împărat, apoi are loc discuția cu saducheei despre înviere pentru ca în cele din urmă Iisus să le demonstreze fariseilor că El este Mesia. Capitolul 23 redă diatriba lui Iisus împotriva fariseilor și a cărturarilor și se încheie cu o profecție a dărâmării Ierusalimului. În cele din urmă, capitolul 24 îl prezintă pe Iisus ieșind din templu și profetindu-le ucenicilor săi despre vremurile din urmă. Tema centrală a capitolului o reprezintă semnele vremii – adică evenimentele care vor marca sfârșitul. Dintre acestea, semnul cel mai evident, semnul final este precizat în capitolul 24 versetul 15, în care Mântuitorul îl citează tocmai pe profetul Daniel. Semnul despre care este vorba este prezența *urâciunii pustiirii* în locul cel sfânt – adică înlocuirea cultului divin din locașul de închinare al lui Dumnezeu – Templul sau Biserica – cu cultul unui dumnezeu fals – de regulă înțeles ca fiind Antihristul.¹ În acest context, Rogerius integrează în textul său despre distrugerea Ungariei de către tătari propoziția „[ut] legentes intelligant”, adică „[pentru ca] cei ce citesc să înțeleagă”. Această expresie nu este una oarecare întrucât apare cu recurență în textul biblic – uneori cu o formă ușor modificată, dar adesea cu un sens eshatologic pregnant, fiind cu precădere prezentă în Apocalipsa lui Ioan.² Această recurență este prezentă și în textul lui Rogerius prin faptul că este citat de două ori (Master Roger, 2010, 134 și 142). Considerăm că și în acest caz, este evident faptul că legătura dintre evenimentele eshatologice descrise în Evanghelia lui Matei, capitolul 24 și invazia tătară este una intenționată, cu atât mai mult cu cât versetul 15, cel citat de către Rogerius, conține un citat la cartea profetului Daniel, la rândul ei citată de către Rogerius.

În cele din urmă, ne rămâne să arătăm că intenționalitatea acestor corelații eshatologice pe care Rogerius le construiește este confirmată și de un alt aspect, de data aceasta lingvistic. Astfel, putem observa faptul că pe tot parcursul operei sale, Rogerius se referă la tătari prin termenul „tartaros”, termen ce pare să trimită la ideea de tartar – iad. La o primă vedere, fără a cunoaște precis termenul latin, am putea presupune că acesta este termenul propriu al neamului tătar în uz la acea vreme. Totuși, cel care elucidează acest mister este arhidiaconul Toma din Split, autor contemporan cu

¹ Această înlocuire a cultului divin cu cel al antihristului este prezentată ca semn al vremii și în 2 Tes. 2:3-4.

² „cine citește să înțeleagă” – Mt. 24:15, Mc. 13:14; „cine are urechi de auzit, să audă” (Mt. 11:15, 13:9; Mc. 4:9, 4:23, 7:16; Lc. 8:8, 14:35; Ap. 2:7, 2:11, 2:17, 2:29, 3:13, 3:22, 13:9).

Rogierius, și cunoscut al acestuia (Damian, 2023, 121-122). În cronică sa, în capitolul 37, intitulat „De natura Tatarorum”, Toma precizează următoarele:

„Hoc autem nomen Tartari non nomen est gentis proprium, sed a quadam aqua, que illorum preterfluit regionem, sic appellati sunt vel secundum quosdam tatar idem sonat quod multitudo.” (Thomas, 2006, 282).

Așadar, utilizarea termenului „tartaros” de către Rogierius nu este o uzanță comună pentru latina acelei vremi, ci reprezintă o particularitate stilistică menită să întărească dimensiunea eshatologică a mesajului său. Dacă însă am crede că aceasta este o pură coincidență, sau o simplă eroare repetată, putem găsi confirmarea intenției lui Rogierius de a crea acest joc de cuvinte chiar în opera sa, atunci când spune: „[...] quisquis ad manus ipsorum devenerit Tartarorum, si natus non fuisset, melius esset ei et sentiet se *non a Tartaris, sed in Tartaro detineri*.” (Master Roger, 2010, 134, subl. n.).

Acestea sunt rolurile funcționale ale citării biblice în scrierea lui Rogierius. Citatele biblice care nu au fost analizate explicit în acest subcapitol (Dt. 32:24, Ps. 106:27, Iona 2:11, Zah. 10:12, Mt. 2:10, Mt. 26:24, In. 13:8) se încadrează la primele două roluri, și deși o analiză aprofundată a lor ar putea evidenția și mai mult măiestria retorică a lui Rogierius, nu le vom aborda în prezentul studiu din rațiuni de spațiu.

3.4. Concluzii teologice pe baza citatelor biblice

Pe baza citatelor biblice întrebuițate de către Rogierius în discursul său pot fi evidențiate două teme teologice importante și poate fi identificată poziția autorului cu privire la acestea.

Prima dintre acestea este problema raportului dintre Israel și Biserică în calitate de entități spirituale și eshatologice. Astfel, în perioada veterotestamentară, toate profețiile cu privire la Israel, la Ierusalim, la poporul ales, erau înțelese în mod literal, ca referindu-se la poporul evreu. Odată cu venirea Mântuitorului Iisus Hristos, înțelegerea profețiilor veterotestamentare despre Israel au început să fie citite ca vorbind despre noul popor al lui Dumnezeu – Biserica. Această schimbare de perspectivă este specifică mai ales teologiei patristice, dar își găsește fundamentul și în Noul Testament. După cum am arătat într-un studiu despre milenarism, apostolii înșiși interpretează anumite texte veterotestamentare care citite literal s-ar referi la Israel, ca vorbind despre Biserică. În studiul respectiv am prezentat două astfel de cazuri. Primul caz este interpretarea hristologică a textului din Os. 11:1 de către evanghelistul Matei (Mt. 2:15). Cel de-al doilea caz este interpretarea de către apostolul Iacob a textului din Am. 9:11, care profețea ridicarea cortului lui David, ca referindu-se la înființarea Bisericii, în cadrul sinodului apostolic din FA. 15 (Ciurea, 2022, 167-169). Elementul de echilibru al acestui raport în teologia noutestamentară îl reprezintă textul din Rm. 9-11, care arată că deși Israelul și Biserica sunt entități diferite, ele vor converge în cele din urmă în una singură.

Cât privește teologia patristică, se poate observa accentul pregnant pe Biserică în lecturile profetice și eshatologice prin ceea ce este cunoscut drept *teologia înlocuirii*.

Un exemplu este Sfântul Iustin Martirul și Filosoful. Din dialogul său cu iudeul Trifon, citim următoarele: „Căci neamul israelit cel adevărat și duhovnicesc, [...], sîntem noi, cei care am fost aduși la Dumnezeu prin Hristos cel răstignit,” (Sfântul Iustin, 1980, 103-104). Un alt exemplu este Sfântul Augustin, care dă dovadă de o astfel de lectură, de pildă, în cartea a 17-a a *Cetății lui Dumnezeu*, unde explică mai multe texte veterotestamentare drept prefigurări ale unor realități mai înalte ce aveau să se descopere abia odată cu venirea lui Hristos – unul dintre acestea este preoția, care implicit trimite la Biserică (Saint Augustine, 2008, 40-43).

Rogierius se pare că subscrie într-o oarecare măsură acestui curent patristic clasic cu privire la raportul dintre Israel și Biserica în calitate de entități spirituale. Autorul corelează distrugerea Ierusalimului cu distrugerea Ungariei (înțeleasă de el ca popor creștin, deci popor al lui Dumnezeu) prin citarea Plângerilor lui Ieremia. Mai mult, tot cu referire la distrugerea catastrofică a Ungariei citează și o scriere eshatologică veterotestamentară, anume cartea Daniel. Din aceste două detalii, putem deduce că Rogierius, fără a dezvolta o teologie a înlocuirii, merge totuși, poate chiar din inerție, pe linia pregnantă a Bisericii față de Israel pe plan eshatologic și soteriologic.

Cea de-a doua temă teologică este eshatologia. Pentru această temă sunt relevante citatele din Dn. 7:25 și Mt. 24:15, ambele de natură eshatologică, așa cum am observat în subcapitolul anterior. Prin aceste două texte, Rogierius adăugă la dimensiunea istorică a discursului său și dimensiunea eshatologică. Dezastrul descris astfel nu reprezintă doar o catastrofă socială sau militară, ci dobândește valențe cosmice. Mai mult decât atât, ambele versete luate *in extenso* vorbesc un eveniment eshatologic, denumit în limbajul biblic *urâciunea pustiirii*. Urâciunea pustiirii, așa cum reiese din textele veterotestamentare, reprezintă încetarea celebrării liturgice a cultului divin de la Templu. Astfel, eshatologia iudaică și apoi cea creștină prevedea ca semn al sfârșitului istoriei întreruperea comunicării dintre umanitate și Dumnezeu prin cult. Prin această corelație teologică invazia tătară dobândește statutul eshatologic de *semn al vremii*, tătarii sunt înțeleși în ipostaza de vestitori ai apocalipsei, iar Rogierius se pune în poziția profetului, capabil să identifice aceste semne ale vremii. Nu putem să știm cu precizie cât de departe a intenționat autorul să-i trimită cu gândul pe cititori prin aceste corelații. Totuși, este evidentă intenția sa de a transmite un mesaj eshatologic, că sfârșitul e aproape, după cum reiese chiar din cuvintele sale, care acompaniază tocmai unul dintre citatele din Mt. 24:15:

„Quia non ad deprehensionem cuiquam vel derogationem, sed ad instructionem id potius examinavi, ut *legentes intelligent* et intelligentes credant, credentes teneant et tenentes percipiant, quod *prope sunt dies perditionis* et tempora properant ad non esse.” (Master Roger, 2010, 134, subl. n.).

4. Concluzii

În lucrarea de față am propus o analiză asupra operei *Epistola in miserabile carmen* a lui Rogierius din Apulia din perspectiva studiilor biblice, cu scopul de a lărgi

orizontul cunoașterii scrierii și cu scopul de a contribui la dezvoltarea biografiei intelectuale a autorului.

În capitolul preliminar, dedicat considerațiilor generale, am prezentat o sinteză biografică despre autor și câteva informații generale despre *Epistola in miserabile carmen*, pentru a facilita acomodarea cititorilor cu subiectul.

În capitolul consacrat citării biblice, am analizat modul în care Rogerius a utilizat Biblia în discursul său sub mai multe aspecte.

În primul rând, am făcut o incursiune în practica citării medievale și am prezentat câteva aspecte formale cu privire la citarea biblică a lui Rogerius, anume: citatele nu sunt marcate, sunt scurte (între 2 și 6 cuvinte), o bună parte dintre ele nu sunt nici măcar construcții predicative, citatele sunt adaptate morfo-sintactic la nevoile impuse de contextul discursului autorului. Acest ultim aspect a fost evidențiat prin analiza filologică a trei exemple.

În al doilea rând, am prezentat o perspectivă de ansamblu cu privire la citatele biblice utilizate de către Rogerius. Astfel, am observat cum Rogerius citează cu preponderență din Vechiul Testament, ceea ce reprezintă o practică aparte pentru un cleric sau teolog. Acest fapt se explică prin scopul cu care autorul utilizează textul biblic, și care nu este unul pastoral sau catehetic. De asemenea, am observat că dintre cărțile biblice citate fac parte și câteva cărți mai puțin cunoscute și vehiculate, anume: cartea profetului Zaharia și cartea Plângerile lui Ieremia. Acest detaliu ne-a trimis, așadar, către concluzia că Rogerius este un bun cunoscător al Scripturii nu doar pentru că se referă la aceste texte de notorietate secundară, ci și pentru faptul că are capacitatea de a le integra în opera sa cu naturalețe. Totodată, faptul că citatele sale nu sunt marcate în vreun fel și faptul că sunt modificate morfo-sintactic evidențiază faptul că și auditoriul lui Rogerius este unul educat din punct de vedere teologic și capabil să priceapă aceste aluzii de factură biblică.

În al treilea rând, am abordat problema rolului funcțional al citatelor în cadrul discursului. Astfel, am observat că Rogerius citează biblia cu trei scopuri, sau citatele lui au trei roluri, anume: *conferirea unei rezonanțe biblice discursului, sporirea tragismului relatării, propunerea unor corelații între evenimentele relatate și perspectiva teologică a lui Rogerius asupra lor*. Pentru fiecare dintre aceste roluri au fost oferite exemple, dar accentul a fost pus pe ultimul rol acolo unde ne-am ocupat de citatele cu relevanță eshatologică din Dn. 7 și Mt. 24, oferind contextul biblic necesar înțelegerii importanței unor astfel de citate.

În cele din urmă, am arătat cum pe baza citatelor biblice din opera lui Rogerius se pot identifica două teme teologice de importanță centrală, anume: raportul dintre Israel și Biserică în calitate de entități spirituale și eshatologia. Mai mult decât atât, am observat cum prin intermediul acestor citate se poate deduce și poziția autorului cu privire la temele respective. Astfel, referitor la raportul dintre Israel și Biserică drept entități spirituale am arătat că Rogerius se aliniază direcției patristice clasice care oferă o importanță pregnantă Bisericii. În legătură cu tema eshatologiei, am indicat cum

componenta eshatologică a textului conferă evenimentului istoric relatat – invazia tătară – proporții cosmice prin statutul sugerat de *semn al vremii*.

În ceea ce privește eventuale direcții viitoare de cercetare, considerăm oportună o analiză aprofundată a fiecărui citat biblic în parte, ținând cont de contextul în care apare fiecare în textul rogerian, mai cu seamă a celor pe care le-am lăsat de-o parte în prezenta lucrare. De asemenea, considerăm relevantă o analiză literară comparativă la nivel tematic și stilistic între *Epistola in miserabile carmen* și Plângerile lui Ieremia. Nu în ultimul rând, analiza citării biblice la Rogerius ar putea fi nuanțată și înțeleasă mai autentic prin comparații cu analize similare la autori medievali asemănători.

În concluzie, analiza citării biblice în *Epistola in miserabile carmen* ne dezvăluie un autor educat, bine pregătit teologic, cu o gândire profundă și cu un simț al subtilității aparte, capabil să îmbine elemente narrative, retorice și teologice într-o viziune complexă asupra evenimentelor relatate. Considerăm că aceștia sunt primii pași în conturarea unui profil teologic al autorului. Rogerius din Apulia rămâne, așadar, un autor aparte, care prin opera sa reușește încă să ne ofere perspective valoroase asupra gândirii și spiritualității Europei medievale.

Referințe bibliografice

- Beer, Jeanette. 2014. *In their own words. Practices of quotation in early medieval history-writing*. Toronto: University of Toronto Press.
- Berend, Nora. 2001. *At the Gate of Christendom. Jews, Muslims and 'Pagans' in Medieval Hungary, c. 1000 – c. 1300*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ciurea, Dumitru-Adrian. 2022. *Adveniat Regnum Tuum. The Millenium between Relevance and Mystery*, in *Teologia*, 4, vol. 93, p. 144-179.
- Collins, John. 2001. *Current Issues in the study of Daniel*, in *The Book of Daniel. Composition and Reception*. Edited by John Collins and Peter Flint. Leiden, Boston, Köln: Brill.
- Damian, Iulian Mihai. 2021. „*Terra sanguine rubricata*” sau *Rogerus de Apulia și memoria selectivă a unui dezastru*, în *Questiones Romanicae*, IX, vol. 1, p. 70-85.
- Damian, Iulian Mihai. 2023. *O identitate latină în viziunea lui Rogerius din Apulia și Toma din Split*, în *Quaestiones Romanicae*, X, vol. 1, p. 118-131.
- Engel, Pál. 2001. *The Realm of St Stephen. A History of Medieval Hungary, 895-1526*. In English by Tamás Pálosfalvi. English edition by Andrew Ayton. London: I.B. Tauris Publishers.
- Karademir, Perihan. 2023. *Military activities of the Mongol Empire in Romania: 1241 Mongol Western Campaign*, in *Türkiye-Romania Joint Military History Symposium*. Istanbul: Turkish National Defense University.
- Kirner-Ludwig, Monika and Zimmermann, Iris. 2015. *Quoting and Plagiarising – Concepts of Both Now and Then?*, in *The Pragmatics of Quoting Now and Then*. Edited by Jenny Arendholz, Wolfram Bublitz and Monika Kirner-Ludwig, p. 291-318. Berlin, München, Boston: De Gruyter Mouton.
- Sălăgean, Tudor. 2007. *Transilvania în a doua jumătate a secolului al XIII-lea. Afirmarea regimului congregațional*. Cluj-Napoca: Centrul de Studii Transilvane.
- Sălăgean, Tudor. 2016. *Transylvania in the Second Half of the Thirteenth Century. The Rise of the Congregational System*. Leiden: Brill.
- Wilkins, Laurens. 2010. *The Book of Lamentations and the Social World of Judah in the Neo-Babylonian Era*. Piscataway: Gorgias Press.

Surse

- Master Roger. 2010. *Magistri Rogerii Epistola in Miserabile Carmen super destructione regni Hungarie per Tartaros facta / Master Roger's Epistle to the Sorrowful Lament upon the Destruction of the Kingdom of Hungary by the Tatars*. Translated and annotated by János M. Bak and Martyn Rady. Budapest: CEU Press.
- Rogerus. 1935. *Carmen miserabile / Cântecul de jale de Rogerius*. În românește de G. Popa-Lisseanu, în *Fontes Historiae Dacoromanorum / Izvoarele Istoriei Românilor*, vol. V. București: tipografia Bucovina.
- Rogerus. 2006. *Carmen miserabile / Cântecul de jale de Rogerius*. În românește de G. Popa-Lisseanu, ediție anastatică, cuvânt înainte de Doru Manta, postfață de Emanuel Engel. Oradea: Editura Arc.
- Rogerus. 2020. *Carmen miserabile / Cântecul de jale de Rogerius*, în *Izvoarele istoriei românilor / Fontes Historiae Daco-Romanorum*, ed. G. Popa-Lisseanu. Ediție îngrijită și prefață de Mircea Popa. Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință.
- Saint Augustine. 1954. *The City of God Books XVII-XXII*. In English by Gerald G. Walsh, Daniel J. Honan. Washington D.C.: The Catholic University of America Press.
- Sfântul Iustin. 1980. *Dialogul cu iudeul Tripon*. colecția Părinți și Scriitori bisericești, vol. 2, în română de T. Bodogae, O. Căciulă, D. Fecioru. București: EIBMBOR, 1980.

Dicționare

- Guțu, Gheorghe, 2023. *Dicționar Latin-Român*. Ediția a III-a. București: Humanitas.
- Liddell, Henry and Robert Scott, 1996. *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press.

Abrevieri

- NA28 – Aland, Barbara, Kurt Aland, Johannes Karavidopoulos, Carlo M. Martini, and Bruce M. Metzger, eds. 2012. *Nestle-Aland – Novum Testamentum Graece*. 28th revised edition. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft.
- LXX – Rahlfs, Alfred and Robert Hanhart, eds. 2007. *Septuaginta*. Second edition. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft.
- VUL – Weber, Robert and Roger Gryson, eds. 2007. *Biblia Sacra Vulgata*. Fifth edition. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft.

Vasile DOCEA
(Universitatea de Vest
din Timișoara)

Socul din biografie. Despre câteva feluri eronate de a înfățișa tinerețea regelui Carol I al României

Abstract: (The Plinth in the Biography) The pedestal in the biography: About some erroneous ways of portraying the youth of King Carol I of Romania. One of the common mistakes biographers make is to judge a person's childhood and youth by the deeds, gestures and actions of adulthood. We risk not understanding anything of the first part of a man's life if we decipher it from the perspective of his later achievements. We also find this error in a whole series of biographical studies dedicated to King Carol I of Romania. His biography had a moment of radical turning at the age of 27, in 1866, when he became prince of Romania. Nothing in his life until then had anticipated this, nothing had prepared him. Therefore, to project onto his youth the later monarchical aura is erroneous. On the contrary, his childhood and youth, his training and education, must be understood in their "ingenuity", for they may explain some of the king's later gestures.

Keywords: *biography, historiography, King Carol I of Romania.*

Rezumat: Una dintre erorile frecvente pe care le fac autorii de biografii constă în evaluarea copilăriei și tinereții unei persoane în funcție de faptele, gesturile și acțiunile de la maturitate. Riscăm să nu înțelegem nimic din prima parte a vieții unui om, dacă o descifram din perspectiva performanțelor ulterioare ale acestuia. Această eroare o aflăm și într-o serie întreagă de studii biografice dedicate regelui Carol I al României. Biografia sa a avut un moment de cotitură radicală la vârste de 27 de ani, în 1866, când a devenit principe al României. Nimic din viața sa de până atunci nu anticipase acest lucru, nimic nu îl pregătise. Prin urmare, a proiecta asupra tinereții sale aura monarhică de mai târziu este eronat. Dimpotrivă, copilăria și tinerețea lui, formarea și educația, trebuie înțelese în „ingenuitatea” lor, pentru că ele pot explica unele dintre gesturile regelui de mai târziu.

Cuvinte-cheie: *biografie, istoriografie, regele Carol I al României.*

Un rege fără educație regală

În viața multor oameni există un punct de cotitură, o schimbare dramatică, în funcție de careografia acestora se desparte în două etape distincte. Este punctul de referință care separă un „după” de un „înainte”. Pentru Carol I, această cotitură s-a petrecut la vârsta, abia împlinită, de 27 de ani, când a fost chemat să urce pe tronul României. Nimic din copilăria și tinerețea sa nu prevestise acel fapt. Nimeni nu bănuise că prințul, care trăise până atunci în Germania, fără a avea cea mai mică legătură cu România, va deveni suveranul acesteia. Nimeni nu-l pregătise pentru o astfel de poziție,

pentru că nimeni nu se aștepta ca el să o dobândească. Educația sa fusese diferită de cea a unui „prinț moștenitor”. Nu a fost nicidecum o educație *ad usum delphini*.

Afirm apăsător acest lucru, deoarece doresc să evit una dintre erorile frecvente pe care le fac istoricii atunci când judecă viața unei personalități, analizându-i tinerețea din perspectiva faptelor săvârșite la maturitate sau la bătrânețe. Biografii profesioniști nu sunt scutiți de această eroare. Adesea avem impresia, citind câte o biografie, că autorul ei a descoperit planul ascuns al divinității. Plan pe care divinitatea însăși îl pune în aplicare metodic, pentru a-și conduce eroul spre un scop dinainte stabilit. Tot ce face eroul nostru – uneori chiar ceea ce fac părinții, bunicii, strămoșii săi! –, începând de la naștere, trecând prin copilărie și tinerețe, prin educația de acasă și de la școală, cu toate experiențele pe care le trăiește și pe care biograful le relatează atent, nu ar fi altceva decât un fel de prolog, în care se anticipează, ba chiar se premeditează marile fapte de mai târziu. Nu cred în acest fel de a scrie biografii, care idealizează primii ani ai vieții, așadar îi falsifică, pentru a contribui astfel la legitimarea faptelor și deciziilor de la maturitate și, prin aceasta, la construirea unei imagini favorabile a personajului. Așa cum nu cred că viața cuiva este un mecanism aidoma un ceasornic, pe care îl tragi în momentul nașterii, punând astfel în mișcare niște roțițe care mișcă implacabil arătătorul de la ora zero la ora doisprăzece.

Am întâlnit această eroare și la biografii regelui Carol I al României, la aceia dintre ei care au tratat, de cele mai multe ori sumar, dacă nu superficial, anii săi de tinerețe, din perioada de dinaintea venirii în România. Ei ni-l înfățișează pe tânărul prinț de Hohenzollern ca pe un viitor rege al României. Copilăria și tinerețea sa curg, parcă, în acest unic scop. Chiar și mari nume ale istoriografiei au căzut în această capcană. Nicolae Iorga, de exemplu, amintea într-un text scris la moartea regelui despre „întâia tinerețe a unui om adevărat, vrednic de voința superioară care i-a dat viață”¹. Ca și cum, încă de la naștere, o forță superioară l-ar pune într-un ascensor și ar apăsa pe butonul ultimului etaj. Iar ascensorul urcă apoi neîntrerupt spre acel ultim etaj, în care se află, înconjurată de glorie, coroana regală. Doar că viața unui om nu este aniciodată un ascensor, iar trăirea ei nu se face nicidecum printr-o apăsare pe butoane. În nici un caz, viața lui Carol I nu a fost așa.

În realitate, nimeni nu bănuia, atunci când în castelul de la Sigmaringen, la 20 aprilie 1839, s-a născut cel de-al treilea copil al familiei princiare, că acesta avea să devină odata rege și cu atât mai puțin rege al României. Pe-atunci, o țară cu numele România nici măcar nu exista! Dimpotrivă, avem toate motivele să credem – deși documentele păstrate nu ne lasă să citim prea ușor gândurile de atunci ale părinților noului născut – că familia îi anticipa acestuia un rol mai degrabă modest. Rolul acesta nu ajungea nici măcar la înălțimea conducerii micului principat Hohenzollern-Sigmaringen, conducere care îi era rezervată fratelui mai vârstnic al lui Carol, lui Leopold, întâiul născut al familiei, atunci când i-ar fi venit rândul. Doar o nenorocire, eventuala moartea fratelui mai mare, l-ar fi putut aduce pe Carol în fruntea

¹ Nicolae Iorga, „Opera de istoric a regelui Carol I”, în *Analele Academiei Române. Memoriile Secțiunii Istorice*, Seria a II-a, tomul XXXVI, 1914, p. 185.

principatului, trecând peste cel de-al doilea născut, sora sa mai mare, Stephanie, care, ca toate progeniturile de sex feminin ale familiei, era exclusă de la moștenirea drepturilor suverane. Dar Leopold, născut cu trei ani și jumătate înaintea personajului nostru, era un copil sănătos, care părea să aibe toate șansele de a-și moșteni tatăl, așa încât familia se va fi gândit la Carol doar ca la o ipoteză foarte puțin probabilă. Mai curând am putea crede că, prin nașterea celui de-al doilea băiat, dincolo de bucuria firească a aducerii pe lume a unui copil, părinții, dar și bunicul acestuia, ca șef al familiei, nu simțeau mai mult decât o stare de confort dinastic: orice-ar fi, succesiunea era asigurată. Odată în plus.

Erori istoriografice: de la biografia legitimantă la tinerețea absentă

Primul text care tratează perioada din viața prințului Carol de Hohenzollern de dinaintea venirii în România este cel al așa-numitelor „Memorii” ale regelui. Pentru toți autorii care s-au ocupat ulterior de tinerețea personajului nostru, acest text a devenit principala sursă, atât în privința informațiilor, cât și în cea a interpretării. Titlul original al acelei lucrări, redactate inițial în limba germană, era „Aus dem Leben König Karls von Rumänien. Aufzeichnungen eines Augenzeugens”, ceea ce, în traducere românească, ar însemna: *Din viața regelui Carol I al României. Însemnările unui martor ocular*. Știm astăzi că lucrarea este rodul colaborării dintre rege și scriitoarea Mite Kremnitz, colaborare care a început în noiembrie 1891 și a durat mai mulți ani¹. În jurnalul său, Carol I consemnează cu precizie întâlnirile aproape zilnice, de obicei de câte două ore, cu scriitoarea. Cum s-a petrecut în amănunt această colaborare, nu aflăm din notele laconice ale regelui². Cel mai probabil, însă, regele îi va fi relatat faptele și-i va fi pus la dispoziție jurnalul, scrisorile sale și alte acte personale și oficiale, poate că uneori i-a dictat textul, căruia apoi scriitoarea i-a asigurat stilizarea și redactarea finală. Aceeași Mite Kremnitz s-a ocupat de contactarea editorilor revistei germane „Deutsche Revue über das gesamte nationale Leben der Gegenwart” din Berlin³, în care fragmente din textul „Memoriilor” au apărut pentru prima dată, între februarie 1892-ianuarie 1894, înainte de a fi publicat integral în cele patru volume ale ediției germane din 1894-1900⁴.

¹ Prima „sesiune” de lucru a celor doi a avut loc în 22 noiembrie/4 decembrie 1891, între orele 7 și jumătate și 11 seara. Carol I al României, *Jurnal*, vol. II, 1888-1892, stabilirea textului, traducerea din limba germană, studiu introductiv și note de Vasile Docea, Polirom, Iași, 2014, p. 272

² Colaborarea celor doi am tratat-o pe larg în V. Docea, „Despre o colaborare literară uitată: Mite Kremnitz și regele Carol I”, în *Dacia literară*, Iași, serie nouă, an. III, nr. 8 (4/1992), p. 48-49.

³ Într-o scrisoare din 5 noiembrie 1891 (stil nou) către Carol I, Mite Kremnitz îi comunica regelui că l-a contactat pe Richard Fleischer, editorul revistei „Deutsche Revue über das gesamte nationale Leben der Gegenwart”, care s-a arătat interesat să publice fragmente despre viața acestuia. Mite Kremnitz către Carol I, București, 5 noiembrie 1891, Arhivele Naționale ale României, Fond Regele Carol I. Personale, V-N-236.

⁴ *Aus dem Leben König Karls von Rumänien. Aufzeichnungen eines Augenzeugens*, Verlag J. G. Cotta'schen Buchhandlung, Stuttgart, vol. I, 1894, XLII+379 p.; vol. II, 1894, IV+485 p.; vol. III, 1897, IV+502 p.; vol. IV, 1900, IV+474 p.

În deschiderea primului volum al acestei ediții germane a „Memoriilor” se află un capitol despre copilăria și tinerețea lui Carol I, adică despre perioada petrecută în Germania, înaintea alegerii lui ca principe al României. Vreme de un secol, acest text a fost în istoriografie povestea paradigmatică a tinereții regelui. Fragmentul de 37 de pagini, intitulat *König Karls Jugendjahre (Anii de tinerețe ai regelui Carol)* nu apăruse în „Deutsche Revue...”, așa cum nu va mai apărea în nici una dintre edițiile ulterioare ale „Memoriilor”, nici în cele traduse în română, nici în ediția franceză din 1894-1901¹. Deși este redactat la persoana a treia, textul este cât se poate de personal. El se bazează pe amintirile regelui și pe documentele pe care le-a avut la dispoziție, relative la propria tinerețe. Pentru istoricul de astăzi, majoritatea informațiilor de acolo pot fi regăsite în arhive. Doar puține sunt cele care se bazează exclusiv pe memoria regelui, cum ar fi, de pildă, amintirile despre bunicul său, principele suveran Carol de Hohenzollern Sigmaringen, a cărui personalitate i-a marcat într-o anumită măsură copilăria.

Textul reflectă propria sa perspectivă, încărcată de subiectivism. În construcția acestei perspective subiective, regele recurge, asistat desigur de Mite Kremnitz, la o metodă clasică. Pe de o parte, interpretează informații despre copilăria și tinerețea sa astfel încât acestea să îl pună într-o lumină favorabilă. Pe de altă parte, lasă la o parte o serie întreagă de informații, despre care crede că ar proiecta pete de umbră asupra propriei biografii. Aplecarea sa din adolescență spre studiul istoriei artelor, ca și sensibilitatea sa artistică destul de accentuată, de care ne dăm seama astăzi din mărturiile contemporanilor, păstrate în arhive, sunt trecute sub tăcere. La fel, nu aflăm mai nimic despre viața sa sentimentală ori despre erotismul său, deși este vorba de vârsta la care orice om le experimentează într-un fel sau altul. Vom vedea în cuprinsul acestui volum că experiențele sentimentale din tinerețe, complet trecute sub tăcere în „Memorii”, nu au lipsit, ba chiar au jucat un rol important în biografia sa.

Această perspectivă subiectivă avea menirea să devină una oficială – am putea să-i spunem instituționalizată – asupra biografiei regelui, așa cum el însuși, ca monarh și ca întemeietor al unei dinastii, a dorit să o proiecteze. Tinerețea, pe care regele aflat în plină glorie și-o rememorează, trebuia să fie una exemplară, un model pentru urmași. Totul este prezentat într-o lumină pozitivă, de la strămoși și familie, până la educație și cariera militară. Lipsește orice accent autocritic, este ignorată orice faptă reprobabilă sau măcar discutabilă a protagonistului, autoironia este absentă. Monarhul perfect trebuia să aibe o copilărie și o tinerețe pe măsură.

Câțiva ani după publicarea primului volum al „Memoriilor”, un autor vienez, Philipp Franz Bresnitz von Sydačoff, a scris o broșură despre regele Carol I, în care, pe scurt, înfățișează și perioada tinereții acestuia². Era un bun cunoscător al sud-estului

¹ Pentru problema edițiilor „Memoriilor”, vezi Vasile Docea, „Memoriile regelui Carol I al României – Autori, surse, ediții”, în *Vatra*, Târgu-Mureș, an XXII, nr. 9 (258), sept. 1992, p. 11.

² Bresnitz von Sydačoff, *König Karl, Rumänien und die Rumänen. Politisch-feuilletonistische Aufzeichnungen (1848-1896)*, Berlin und Leipzig, Verlag von Friedrich Luckhardt, 1897, p. 46-47.

europăean, unde și-a petrecut mai mulți ani (în Serbia, Turcia, Bulgaria, România)¹. Cele mai puțin de două pagini referitoare la tinerețea lui Carol I din broșura lui Bresnitz von Sydačoff sunt un rezumat al capitolului introductiv al „Memoriilor” regelui, față de care nu apare nici o informație nouă. Unele formulări sunt preluate întocmai, fără precizarea sursei. Erau doar lucruri pozitive, favorabile regelui, ceea ce explică de ce Bresnitz von Sydačoff nu a fost acuzat niciodată de plagiat!

După încheierea colaborării dintre Carol I și Mite Kremnitz, aceasta a scris ea însăși o biografie a regelui, pe care a publicat-o în 1903². În câteva pagini de la începutul lucrării, scriitoarea se ocupă și de tinerețea regelui. De fapt, este vorba și aici de un rezumat al capitolului introductiv al ediției germane a „Memoriilor”, despre care a fost vorba mai sus. O prezentare schematică din punctul de vedere al informațiilor, barocă, însă, ca stil. Deși formulează explicit ideea că viața lui Carol I a avut două etape distincte, cea dinaintea și cea de după venirea în România, scriitoarea nu își fundamentează interpretarea pe această observație. Și în prezentarea ei, tinerețea lui Carol I este o etapă pregătitoare a gloriei regale de mai târziu.

Din aceeași categorie face parte biografia regelui redactată de Paul Lindenberg (1859-1943), publicată în trei ediții succesive în limba germană³, tradusă în franceză și în română. Jurnalist și scriitor berlinez, Lindenberg a fost un prodigios autor de literatură „de curte”, publicată în revistele vremii. A scris, de asemenea, biografii ale unor personalități contemporane, mai cu seamă ale unor capete încoronate: o carte despre tinerețea împăratului Friedrich III al Germaniei, o alta despre regele Ferdinand al Bulgariei, una despre împărăteasa germană Augusta-Victoria, o broșură despre împăratul Wilhelm II al Germaniei. Edițiile din 1906 și 1908 ale cărții lui Lindenberg despre Carol I narează viața regelui până în 1881, anul proclamării regatului, având ca principală sursă textul „Memoriilor” amintite mai sus. Ediția din 1923, despre care autorul măsturișește că ar fi încheiat-o în 1915, dar nu a putut să o publice atunci din cauza războiului, adaugă narațiunii și deceniile de după proclamarea regatului, până la moartea monarhului.

Lucrarea lui Paul Lindenberg, în varianta sa definitivă (ediția din 1923), se deschide cu două capitole dedicate anilor petrecuți de prințul Carol în Germania, înainte de venirea în România, „Adolescența” și „Anii tinereții”, care se întind pe mai mult de 50 de pagini. Principala sursă a fost același capitol introductiv al ediției germane ale „Memoriilor” regelui. S-au adăugat, însă, și o serie de informații pe care regele însuși i le-a pus la dispoziție, fie prin relatări directe, fie prin documente, așa cum procedase și în cazul colaborării cu Mite Kremnitz. De altfel, Paul Lindenberg a

¹ Pentru biografia sa, vezi Rudolf Vierhaus (ed.), *Deutsche biographische Enzyklopädie*, ediția a 2-a, vol. II, München, K. G. Saur, 2005, p. 66.

² Mite Kremnitz, *König Karl von Rumänien. Ein Lebensbild*, Breslau, Schottlaender, 1893. Lucrarea a apărut în mai multe ediții și a fost tradusă și în română.

³ Paul Lindenberg, *König Karl von Rumänien*, F. Dümler, Berlin, 1906, VII+369 p.; idem, *König Karl von Rumänien*, 2. vermehrte und verbesserte Auflage, F. Dümler, Berlin, 1908, VII+480 p.; idem, *König Karl von Rumänien. Ein Lebensbild dargestellt unter Mitarbeit des Königs*, Hafen-Verlag, Berlin, 1923, vol. I, VIII+653 p., vol. II, VII+348 p.

ținut să precizeze încă din titlul lucrării că este vorba de „o biografie povestită cu colaborarea regelui”. În prefață, el ne spune și cum a decurs acea colaborare: regele „a revizuit corecturile, le-a completat, acolo unde a socotit necesar, cu propriile remarci detaliate”, iar în primăvara anului 1914, când Lindenberg l-a vizitat ultima oară, pentru a definitiva textul, i-a pus la dispoziție mai multe dintre caietele jurnalului său¹.

În privința tinereții regelui, cartea lui Lindenberg rămâne în orizontul informațiilor cuprinse în „Memorii”. Noutăți semnificative nu aduce, iar lucrurile trecute sub tăcere de „Memorii” rămân și aici pe dinafară. Diferă stilul, care, în acest caz, devine unul encomiastic. Scriitorul german a elaborat o biografie oficială, cu girul și colaborarea regelui. Mai mult și mai vizibil decât în cazul autorilor amintiți deja, Lindenberg îi construiește lui Carol I o copilărie și o tinerețe exemplare, prin care caută să legitimizeze poziția ulterioară a personajului său, cea de rege. Citind cele două capitole despre tinerețe, ai senzația că privești soclul monumental pe care urmează să se înalțe statuia monarhului însuși.

Numele lui Paul Lindenberg este legat de încă o carte relativă la tinerețea lui Carol I. În 1915, el a publicat jurnalul prințului din timpul campaniei militare din Schleswig-Holstein, din primăvara anului 1864². Prințul avea 25 de ani pe-atunci, iar participarea la acea campanie a jucat un rol important în formarea sa militară. De fapt, Lindenberg a publicat doar o selecție din acele însemnări zilnice, lăsând la o parte o serie întreaga de relatări și gânduri ale prințului. În urma unei analize comparative a textului original al jurnalului prințului Carol³ și a variantei publicate de Lindenberg, am identificat numeroase diferențe. Printre lucrurile omise se numărau unele aprecieri critice ale acestuia față de organizarea campaniei, consemnarea numărului victimelor, precum și a unor insuccese ale trupelor austriece și prusace. De asemenea, sunt lăsate la parte referințele destul de numeroase la prințesa franceză Anna Murat, cu care tânărul încă mai spera că se va putea căsători. Lipsesc și unele păreri critice ale tânărului ofițer despre persoane importante întâlnite atunci, așa cum sunt absente însemnările despre suferința fratelui său mai mic Friedrich, bolnav de febră tifoidă⁴. Toate aceste omisiuni arată că Paul Lindenberg a publicat o variantă cosmetizată a jurnalului din 1864.

De ce nu a reprodus textul integral al jurnalului din Schleswig-Holstein? Din mai multe motive. Primul ține de momentul publicării, anul 1915, când Germania era în plin război, iar scriitorul va fi gândit că orice referiri critice la armata germană, chiar dacă erau mai vechi de jumătate de secol, nu își aveau locul: armata trebuia încurajată, nu criticată. Pe de altă parte, însemnările obsesive ale prințului despre Ana Murat ar fi

¹ Paul Lindenberg, *König Karl von Rumänien. Ein Lebensbild dargestellt unter Mitarbeit des Königs*, Hafen-Verlag, Berlin, 1923, vol. I., „Vorwort” (nepaginat).

² *Tagebuch des Königs Karl von Rumänien als Ordonanzoffizier des Kronprinzen Friedrich Wilhelm von Preußen im Feldzuge 1864*, mit Einleitung von Paul Lindenberg, Stuttgart, Verlag Adolf Bonz & Comp., 1915.

³ Arhivele Naționale ale României, Fond Regele Carol I. Personale, dos. III/24.

⁴ Am analizat pe larg această ediție a jurnalului din Schleswig-Holstein în volumul *Carol I și monarhia constituțională. Interpretări istorice*, Timișoara, Editura Presa Universitară Română, 2001, p. 147-149.

dezvăluit publicului un episod nedorit din biografia acestuia. Marea iubire pentru prințesa franceză ar fi adăugat portretului acestuia o tușă mult prea stridentă în comparație cu tonurile tabloul oficial înfățișat anterior prin biografia semnată de Paul Lindenberg. Nu îmi este clar motivul omisiunii însemnărilor despre boala fratelui mai mic, deși ne-am fi așteptat ca biograful să sesizeze relevanța acelor notițe. Însuși faptul că prințul Carol a făcut astfel de însemnări când era pe front, într-un jurnal cât se poate de laconic și într-un context în care – am putea presupune – ar fi trebuit să domine îngrijorarea față de propria persoană, documentează legătura puternică față de un frate și, în ultimă instanță, atașamentul față de familie.

Jurnalul din Schleswig-Holstein, după ce multă vreme a fost ignorat de specialiști, a găsit un oarecare ecou printre istoricii români contemporani, cel puțin printre aceia care se ocupă în mod direct de biografia regelui Carol I. O traducere în limba română a fost publicată recent de istoricul Sorin Cristescu¹. Această traducere avea să fie apoi folosită de unul dintre biografii recenți ai regelui Carol I, istoricul Sorin Liviu Damean, pentru descrierea participării tânărului ofițer Carol la războiul din 1864 împotriva Danemarcei², sugerând astfel că episodul respectiv a jucat un anumit rol în formarea priceperii în probleme militare a lui Carol, care i-a folosit după venirea în România și mai ales în timpul războiului din 1877-1878.

Biografia scrisă de Paul Lindenberg, care, așa cum am arătat deja, preia întocmi informațiile cuprinse în „Memoriile” regelui, constituie sursa scurtului fragment despre tinerețea prințului Carol din primul volum, publicat de Mihail Polihroniade și Alexandru-Christian Tell în 1937, al unei lucrări monografice despre domnia regelui Carol I³, a cărei continuare avea să fie abandonată ulterior. Nici aici nu găsim informații noi, cu excepția unor surse suplimentare folosite pentru a reda originea familiei Hohenzollern. Interpretarea și viziunea de ansamblu rămân neschimbate. Mai mult și mai explicit decât în lucrările anterioare, originea nobilă a familiei Hohenzollern, vechimea ei și înrudirile cu celelalte case regale și princiare europene sunt folosite ca argumente pentru construcția legitimității dinastiei. Scrisă și publicată în preajma centenarului nașterii lui Carol I, cartea lui Polihroniade și Tell intră în categoria monografiilor oficiale.

Centenarul nașterii lui Carol I ar fi fost un bun prilej de reevaluare istoriografică a vieții regelui. Din păcate, momentul a fost ratat, cel puțin în privința segmentului biografic de dinaintea venirii în România. Orașul București i-a dedicat întemeietorului

¹ Sorin Cristescu, *Carl von Hohenzollern-Sigmaringen. Jurnal de război (1864)*, în Sorin Liviu Damean et. al. (coord.), *Permanențele istoriei. Profesorul Corneliu Mihai Lungu la 70 de ani*, Târgoviște, Editura Cetatea de Scaun, 2013, p. 233-253. Această variantă în limba română reproduce ediția trunchiată a jurnalului, publicată de Paul Lindenberg în 1915, fără a se verifica textul original complet, păstrat sub formă de manuscris la Arhivele Naționale ale României.

² Sorin Liviu Damean, *Carol I al României. Un monarh devotat*, Târgoviște, Editura Cetatea de Scaun, 2016. Celelalte aspecte legate de tinerețea lui Carol I sunt preluate rezumativ din „Memoriile” regelui și din biografia semnată de Paul Lindenberg, pe care le-am descris mai sus.

³ Mihail Polihroniade, Alexandru-Christian Tell, *Domnia lui Carol I*, vol. I, 1866-1877, București, Editura Vremea, 1937. Capitoul *Cine era Carol de Hohenzollern?* se află la p. 25-33.

dinastiei un album omagial¹, istoricul Constantin C. Giurescu a publicat o colecție de cuvântări ale regelui², iar Alexandru Tzigara-Samurcaș a alcătuit un volum de mărturii ale celor care l-au cunoscut³. Dintre toate acestea, doar ultima lucrare conține un scurt text referitor la tinerețea regelui. Este vorba de reluarea unui articol, pe care Tzigara-Samurcaș îl publicase cu trei ani înainte în revista „Convorbiri literare”, despre călătoria întreprinsă de prințul Carol, în 1862, în nordul Africii. Călătoria fusese deja descrisă destul de amănunțit în evocatul capitol introductiv al „Memoriilor”, însă Tzigara-Samurcaș a identificat o altă mărturie depre acel episod: un ofițer francez, conte de Vignerat, care l-a însoțit pe Carol, a publicat la rândul său un volum de amintiri, în care îl relatează dintr-o altă perspectivă. Una dintre numeroasele călătorii și dintre și mai numeroasele experiențe ale tânărului Carol.

Majoritatea autorilor recenti, care fie au scris biografii ale regelui, fie au tratat diferite aspecte parțiale ale vieții și domniei acestuia, nu au fost deloc sau aproape deloc preocupați de perioada tinereții. Ca și cum, atunci când a venit în România, la vârsta de 27 de ani, Carol ar fi apărut din neant, fără a avea propria personalitate deja formată, propria viziune asupra lumii, propriul fel de a vedea și înțelege lucrurile. Astfel, într-o lucrare apărută în mai multe ediții, despre „Istoria românilor în timpul celor patru regi”, în primul volum, dedicat regelui Carol I, istoricul Ioan Scurtu prezintă segmentul biografic anterior anului 1866 în trei rânduri și jumătate, plasate într-o notă de subsol⁴. Ceva mai „generos”, Ion Bulei acordă două pagini și jumătate (de fapt le rezumă după informațiile oferite de mai vechiul biograf Paul Lindenberg) prezentării originii familiale, copilăriei și tinereții personajul nostru, într-o biografie care cuprinde cca. 200 de pagini⁵. Un alt autor, Ion Mamina, în monografia sa despre „Regalitatea în România”, sintetizează pe două pagini informațiile arhicunoscute despre „obârșia” familiei Hohenzollern și acordă o jumătate de pagină educației și formării prințului Carol⁶. Recordul îl deține, însă, autorii cărora le reușește performanța de a nu spune niciun cuvânt despre viața de dinaintea alegerii lui Carol I ca principe al României⁷.

¹ *Prinos marelui rege Carol I cu prilejul împlinirii unui veac de la nașterea sa*, București, Atelierele Cartea Românească, 1939.

² *Cuvântările regelui Carol I 1866-1914*, vol. I-II, ediție îngrijită de Constantin C. Giurescu, București, Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol”, 1939.

³ Al. Tzigara-Samurcaș (ed.), *Din viața regelui Carol I. Mărturii contemporane și documente inedite*, București, 1939.

⁴ Ioan Scurtu, *Istoria românilor în timpul celor patru regi (1866-1957)*, vol. I, *Carol I*, ediția a III-a revăzută și adăugită, București, Editura Enciclopedică, 2010, p. 35.

⁵ Ion Bulei, *Un Hohenzollern în România: Carol I*, București, Meteor Press, 2023, p. 10-12.

⁶ Ion Mamina, *Regalitatea în România 1866-1947*, București, Editura Compania, 2004, p. 56-58 și 62.

⁷ Între alții, Gheorghe Vlad, *Carol I, ctitorul independenței și modernizării României*, Alexandria, Editura Tipox, 2013; Ștefan Păun, *Carol, principele României: 1877 – cotidian domnesc*, București, Cartea Universitară, 2006.

De ce nu putem ignora copilăria și tinerețea

Doar în foarte puține cazuri am putut observa o relativă creștere a atenției față de segmentul biografic de dinaintea venirii lui Carol în România. Edda Binder-Iijima, într-o foarte minuțioasă analiză, publicată în 2003, despre instituționalizarea monarhiei românești, lansează două ipoteze demne de a fi luate în considerare. Prima: acceptarea tronului princiar de la București a reprezentat pentru Carol I, între altele, soluția rezolvării unei crize personale. Tânărul ofițer, ajuns în 1865 și la începutul anului 1866 într-o situație fără perspective, dorind chiar să renunțe la cariera militară care părea să se fi împotmolit, a acceptat de îndată oferta românilor, care părea să promită o carieră la care nici nu se gândise până atunci¹. Cea de-a doua: în prima parte a domniei, Carol I a acționat în conformitate cu modelul constituțional-politic al patriei sale de origine, încercând să își asume un rol specific monarhiei prusiano-germane, fără să țină suficient seama de specificul noii sale patrii². Altfel spus, el a fost purtătorul unui model politic, însușit prin experiențele trăite în Germania, în copilărie și tinerețe, experiențe asupra cărora, însă, autoarea nu insistă. Am formulat la rândul meu, în paralel cu autoarea amintită, o ipoteză similară și am încercat să o argumentez într-un studiu publicat în același an³. Am urmărit acolo felul în care prințul Carol, înainte de venirea în România, a acumulat cunoștințe teoretice și experiențe practice, care i-au format un anumit profil intelectual-politic, profil pe care l-am caracterizat ca fiind purtător al modelului constituțional-politic german. Această carte, de altfel, pornește de la o întrebare formulată deja acolo, o întrebare pe cât de simplă, pe-atât de inevitabilă: ce fel de om era prințul Carol în momentul nesperatei și neașteptatei sale alegeri ca principe al României?

Am afirmat la început că este greșită idealizarea primilor ani ai vieții cuiva, prin prezentarea acestora din perspectiva maturității și în scopul legitimării deciziilor de la maturitate. Ar fi, însă, la fel de greșit să credem că anii copilăriei și tinereții nu joacă nici un rol în comportamentul persoanei mature, în gesturile și deciziile pe care le ia, în sensibilitățile și preferințele sale, în valorile pe care le împărtășește, în felul în care interacționează cu semenii, cu mediul în general. În momentul venirii în România, Carol I nu a apărut din neant și nici nu a fost o persoană fără trecut și identitate, un soi de marionetă la îndemâna împrejurărilor. A-i ignora originea și „bagajul” cultural, așa cum au făcut majoritatea autorilor care s-au aplecat asupra biografiei sale, ar însemna să nu înțelegem cine știe ce nici din deciziile pe care le-a luat ca monarh, nici din felul în care a interacționat cu lumea românească. Ar însemna, în ultimă instanță, să nu înțelegem mare lucru din istorie.

¹ Edda Binder-Iijima, *Die Institutionalisierung der rumänischen Monarchie unter Carol I. 1866-1881*, München, R. Oldenbourg Verlag, 2003, p. 51-52.

² *Ibidem*, p. 588-589.

³ Vasile Docea, *Die „fremde” Dynastie als Vermittler deutsch-rumänisches Kulturaustausches*, în Vasile Docea (ed.), *Relații româno-germane: studii istorice – Deutsch-rumänische Beziehungen: historische Studien*, Cluj-Napoca, Editura Accent, 2003, p. 51-66.

Orizontul în care trebuie povestită și înțeleasă tinerețea lui Carol I nu este, prin urmare, cel al strălucitei sale cariere regale de mai târziu. El nu a crescut și nu a fost educat pentru a deveni rege. Am risca să nu înțelegem mare lucru din anii săi de formare, dacă am încerca, așa cum au procedat alții, să-l întrezărim sau să-l ghicim pe monarhul de mai târziu în gesturile copilului și ale tânărului de atunci.

Dimpotrivă, potrivit mi se pare să reconstituim primii 27 de ani din viața prințului Carol în contextul lumii în care a trăit. I-am înțelege mai bine educația și formarea dacă am proiecta-o nu în perspectiva devenirii sale regale ulterioare, pe care nimeni nu o bănuia, ci în contextul istoriei germane, al evenimentelor petrecute în spațiul central-european la mijlocul secolului al XIX-lea, al problemelor caselor princiare din epocă, printre care se număra propria sa familie, al modului de viață al acestora, al relațiilor de rudenie cu casa regală a Prusiei și, nu în ultimul rând, al felului în care erau educați sutele de prinți germani contemporani lui Carol.

Maria HADIJI
(Muzeul Satului Bănățean,
Timișoara)

**Comunitatea ucraineană.
Cazul comunei Târnova (jud. Arad)**

Abstract: (The Ukrainian community. The case of Târnova commune (Arad county)) Ukrainians represent a large Slavic group in Romania, being the third largest ethnic minority group (according to the data provided by the censuses of 1992, 2002, 2011 and 2022) being settled in Maramureș, Bucovina, Banat and Dobrogea. The Ukrainian community in Banat, concentrated in a few villages in the area of Lugoj, Caransebes and Arad, was established especially between the years 1908-1918. Unlike other minority nationalities whose seniority on a foreign territory has barely reached a century, the Ukrainians have not managed to establish themselves in well-knit communities. Following a field study carried out by us between July 22-24, 2011, in Târnova commune (Arad county), representative in terms of the share of ethnic Ukrainians at the county level, the data obtained are included in this general picture, the community hence not being homogenous either in terms of language or in terms of religious affiliation or identity, and the census carried out in 2022, records a drastic decrease in the number of ethnic Ukrainians (481), thus illustrating a not gratifying fact, in the given context.

Keywords: *minority nationalities, Ukrainian community, ethnicity, identity.*

Rezumat: Ucrainenii reprezintă un mare grup slav în România, fiind al treilea grup minoritar etnic ca mărime (conform datelor furnizate de recensămintele din 1992, 2002, 2011 și 2022) fiind stabiliți în Maramureș, Bucovina, Banat și Dobrogea. Comunitatea ucraineană din Banat, concentrată în câteva sate din zona Lugojului, Caransebeșului și Aradului, s-a înființat mai ales între anii 1908-1918. Spre deosebire de alte naționalități minoritare a căror vechime pe un teritoriu străin abia a ajuns la un secol, ucrainenii nu au reușit să se stabilească în comunități bine încheiate. În urma unui studiu de teren realizat de noi în perioada 22-24 iulie 2011, în comuna Târnova (județul Arad), reprezentativă ca pondere a etnicilor ucraineni la nivel de județ, datele obținute sunt cuprinse în acest tablou general, comunitatea nefiind omogenă nici ca limbă, nici ca apartenență sau identitate religioasă, iar recensământul efectuat în 2022, înregistrează o scădere drastică a numărului de etnici ucraineni (481), ilustrând astfel un fapt deloc îmbucurător, în contextul dat.

Cuvinte-cheie: *naționalități minoritare, comunitate ucraineană, etnie, identitate.*

Ucrainenii reprezintă un mare grup slav în România, fiind al treilea grup minoritar etnic ca mărime (conform datelor furnizate de recensămintele din 1992, 2002,

2011 și 2022¹⁾ fiind stabiliți în Maramureș, Bucovina, Banat și Dobrogea²⁾. În procente, ucrainenii din România reprezintă circa 0, 3% din populația țării³⁾.

Comunitatea ucraineană din Banat concentrată în câteva localități din zona Lugojului, Carneseșului și Aradului s-a încheiat mai ales între anii 1908-1918. Spre deosebire de alte naționalități minoritare a căror vechime pe un teritoriu străin abia a ajuns la un secol, ucrainenii nu au reușit să se stabilească în comunități bine încheiate. În urma unui studiu de teren realizat de noi în perioada 22-24 iulie 2011, în comuna Târnova (județul Arad), reprezentativă ca pondere a etnicilor ucraineni la nivel de județ, rezultatele obținute sunt cuprinse în acest tablou general, comunitatea nefiind omogenă nici ca limbă, nici ca apartenență sau identitate religioasă, iar recensământul efectuat în 2022, înregistrează o scădere drastică a numărului de etnici ucraineni (481), ilustrând astfel un fapt deloc îmbucurător, în contextul dat.

În județul Arad, Uniunea Ucrainenilor din România (UUR), Filiala Arad cu sediul la Târnova număra, în anul 2011 când s-a efectuat cercetarea, 9 organizații: Târnova, Dud, Araneag, Drauț, Chișlaca, Lunca Teuz, Sicala și Maderat⁴⁾.



Foto 1. Case ale ucrainenilor din Târnova (jud. Arad)

¹⁾ UUR-sală publicarea -rezultatelor -provizorii-ale-recensământului.

²⁾ Recensământul populației din 1992 (România).

³⁾ Ucrainenii din Banat (I).

⁴⁾ Date puse la dispoziție de Filiala Arad a UUR.

Aspecte identitare

Eticii, în general se consideră ucraineni, prin limbă, obiceiuri și tradiții, dar țin neapărat să sublinieze că sunt penticostali sau ortodoxi. Referitor la ucrainenii penticostali, unii dintre ei susțin că este mai importantă religia, nu neapărat să fie ucrainean, în timp ce ortodoxi ucraineni, se consideră ucraineni „dar de partea românilor”.

Religia

În Târnova există mai multe confesiuni: creștini ortodoxi, penticostali, baptiști, adventiști, cea mai mare parte au un loc de adunare pentru slujbe.

Din totalul de 1400 etnici ucraineni (la data la care se efectua cercetarea), 600 erau penticostali iar restul în marea majoritate ortodoxi, o foarte mică parte baptiști, adventiști, sau de alte confesiuni. Penticostalii au loc de adunare în schimb ortodoxi trebuie să meargă la biserica ortodoxă din Târnova ei nefiind nici foarte uniți.



Foto 2. Biserica ortodoxă din Târnova (jud. Arad)

Educația în limba maternă

Numărul total al vorbitorilor de limbă ucraineană din Arad se situează între 1200-1500, cifra fiind însă în continuuă scădere datorită procesului ireversibil de asimilare. Numărul elevilor care învață limba ucraineană ca limbă maternă-obiect de studiu, raportat la numărul elevilor ucraineni fiind de asemenea, foarte mic¹. La început, nu a existat învățământ în limba ucraineană, abia din anul 2000 s-a introdus predarea limbii ucrainene ca obiect de studiu în școala de la Târnova, Președintele Filialei își amintea că a fost destul de greu, românii fiind foarte sceptici².



Foto 3-4. Școala din Târnova (jud. Arad)

¹ Date obținute de la Inspectoratul Școlar – inspector Elvira Codrea.

² Respondent Gavrilă Miculaiciuc.

Obiceiuri și tradiții

Referitor la obiceiuri și tradiții, trebuie remarcat că ucrainenii nu păstrează nimic din zonele de origine, toate tradițiile și obiceiurile decurgând din respectarea sărbătorilor calendarului ortodox, acestea nedeosebindu-se cu aproape nimic de cele românești (acestea sunt asemănătoare într-o proporție covârșitoare cu cele românești, existând foarte mici diferențieri aproape imperceptibile, legate mai mult de formă și mai puțin de conținut), poate doar în ceea ce privește gastronomia tradițională.

Un aspect demn de remarcat este că ucrainenii ortodoxi care s-au mutat în Târnova păstrează tradițiile și obiceiurile de Crăciun și de Paște, în timp ce la penticostali, acestea s-au pierdut.

Crăciunul este o sărbătoare importantă, ca și la români, însă datele diferă. În ceea ce privește sărbătoarea pascală acesta se serbează la aceeași dată ca și în cazul comunității românești.

Aceeași situație se întâlnește și în ceea ce privește costumele populare, care este cel tradițional din Marasmureș, respectiv portul cu zadii.



Foto 5. *Bevenok, venok* - pentru tânăra mireasă

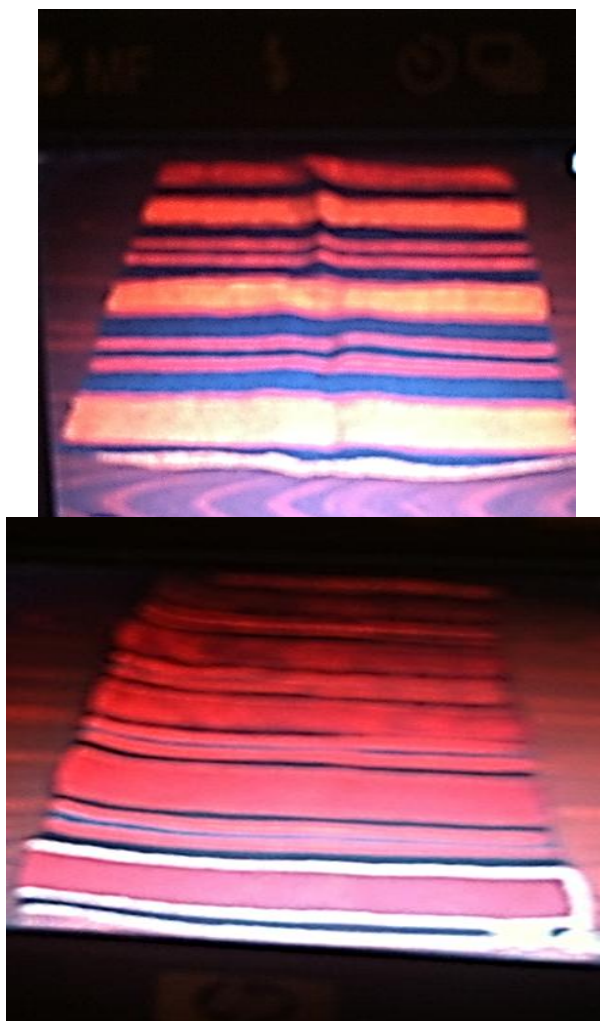


Foto 6-7. Zadii țesute din lână

Un spațiu aparte este acorda celor trei evenimente importante de din viața omului: Nașterea, Nunta și inevitabil Moartea. Obiceiurile și tradițiile legate de acestea sunt foarte asemănătoare cu cele ale românilor, singura diferență constând poate în faptul că atât la nuntă cât și la botezul urainean, nu se păstrează tradiția nașilor din generație în generație, putând fi prezente mai multe rânudri de nași, chiar până la 10.

În ceea ce îi privește pe ucrainenii penticostali, aceștia datorită religiei au renunțat la majoritatea obiceiurilor și tradițiilor legate de ortodoxism. Cele trei etape din viața omului și obiceiurile ce decurg din acestea, au fost drastic reduse sau au disparut cu desăvârșire. Penticostalii nu fac botez, doar o binecuvântare a mamei și copilului până la vârsta de un an, la nuntă – se face doar cununia religioasă constând în

slujba propriu-zisă și un program, iar referitor la înmormântare, se face doar o singură noapte de priveghi, o predică de către pastor și se merge cu corul.

Concluzii

Comunitatea ucraineană din comuna Târnova, care număra aproximativ 1400 de persoane la data efectuării studiului nostru 22-24 iulie 2011, conform datelor obținute, nu este omogenă nici sub aspect lingvistic nici sub aspectul apartenenței religioase, doi factori esențiali în păstrarea ființei etnice. Referitor la limba ucraineană și conservarea ei, observăm, pe de o parte eforturile cadrelor didactice, încercând să lucreze chiar și la nivel de familie, pentru a conștientiza importanța limbii în păstrarea identității, eforturi susținute de altfel și de Filiala Arad a UUR. Întrebarea este dacă discursul este consistent din moment ce mulți tineri pleacă în străinătate. Iar această nouă realitate posibil să fie determinată și de numărul mare de copii și de puterea economică scăzută a familiilor, toate acestea ducând la situația în care mulți copii să nu poată avea posibilitatea să urmeze învățământul superior.

Referitor la cel de-al doi-lea aspect cel al apartenenței religioase, situația este și mai complexă din moment ce nu există o unitate de religie. Astfel, din totalul de 1400 de etnici ucraineni, 600 erau declarați penticostali, iar restul marea majoritate ortodocși dar și de alte confesiuni. Relațiile dintre penticostalii ucraineni și cei ortodocși din cele constatate de noi pe parcursul cercetării sunt destul de reci, ele nefiind determinate neapărat de conotațiile religioase.

De remarcat că numărul penticostalilor este în creștere, un segment important al celor convertiți venind dinspre ucrainenii ortodocși. De asemenea, trebuie subliniat faptul că penticostalii ucraineni își trimit copiii să învețe limba ucraineană, în timp ce ucrainenii ortodocși (mulți angajați în familii mixte), mare parte dintre ei refuză acest lucru, aspectul ridicând o altă problemă importantă deoarece la nivel școlar deși au exista eforturi, nu s-a putut încheia o formație de dansuri populare sau folclor, majoritatea copiilor fiind penticostali și doar câțiva ortodocși, primii neavând voie prin religie să participe la astfel de formații, astfel se face că o altă importantă componentă, cea a obiceiurilor, tradițiilor și valorilor nu poate fi concretizată și acest lucru în condițiile în care, oricum, o mare parte din tradiții s-au pierdut, odată cu plecarea ucrainenilor din zonele de origine în Maramureș.

În privința identității, de asemenea, discursul nu este convingător, existând numeroase contradicții.

Referințe bibliografice

Date statistice

Date statistice – Filiala Arad a UUR.

Inspector Școlar Elvira Codrea – Date referitoare la educația și cultura în limba ucraineană.

Interviuri

1. Respondet Gavrilă Miculaiciuc Președintele Filialei Arad a UUR; etnic ucrainean, originar din Poienile de Sub Munte (jud. Maramureș).
2. Respondent Vasilena Mașnița, 46 de ani, etnică ucraineană originară din Poienile de Sub Munte (jud. Maramureș).
3. Respondent Anna Hanntig 35 ani, cadru didactic, etnică ucraineană, penticostală convertită, originară din Poienile de Sub Munte (jud. Maramureș).
4. Respondent Maria Ferțadi, 40 de ani casnică, etnică ucraineană, originară din Poienile de Sub Munte (jud. Maramureș).
5. Respondent Ioana, 44 ani, casnică casnică, etnică ucraineană, originară din Poienile de Sub Munte (jud. Maramureș).
6. Respondent Grijiuc, etnic ucrainean.
7. Respondenți anonimi, de origine română.
8. Respondent Anna Mateasciuc, 31 ani, etnică ucraineană, de confesiune ortodoxă, rit vechi, originară din Valea Vișeuului (jud. Maramureș).

Webografie

- Recensământul_ populației_ din_ 1992 (România <http://ro.wikipedia.org/wik>) ultima accesare la 26 octombrie 2023.
- Ucrainenii din Banat (I) www.banaterro.eu/romana/.../ ucraineni/index.htm ultima accesare la 26 octombrie 2023.
- UUR-salută publicarea -rezultatelor -provizorii-ale-recensamantului <https://uur.ro/> ultima accesare la 26 octombrie 2023.

Nicolae HURDUZEU
(Universitatea de Vest
din Timișoara) | **A treia ursitoare – Moartea**

Abstract: (The Third Fate – Death) In popular belief, the destiny of souls was shaped by three mythical characters, known as the Fates. These figures appear in Indo-European mythology as the Fates - Moira, Norna among the Germanic people, and Fatae/Parcae among the Romans. In these cultures, these mythical beings influence the pre-existence, life and death of every person. The Fates were believed to pull the thread, spin the spindle and cut the thread of life. There are three distinct Fates: *the Weaver*, who spins the yarn of life and death, *The Fortune Teller* – responsible for deciding the events in people's lives, and *Fatality – the Death* who ultimately cuts the thread of life. In the present paper, we will focus on the third Fate – *Death*, who appears to be the most respected of all Fates. In Caras-Severin County, customs related to various life events involve offerings and veneration of Death, even during life.

Keywords: *Fate, Death, Life, afterlife, customs.*

Rezumat: În mentalul popular, destinul sufletului era stabilit de trei personaje mitice, cunoscute generic cu numele de Ursitori. Acestea sunt întâlnite în mitologia indo-europeană cu numele de Ursitori – Moire – Nornae la germanici – *Fatae/Parcae* la romani. Aceste personaje mitice își exercită puterea, deopotrivă, asupra preexistenței, vieții și morții așa cum sunt ele imaginate de societățile care le respectă. Ursitorile țin firul vieții, îl derulează, rotind fusul și taie firul vieții. Ele sunt în număr de trei: *Torcătoarea*, cea care toarce firul vieții și morții omului, *Ursitoarea*, cea care hotărăște evenimentele din timpul vieții și *Fatalitatea* numită frecvent și **Moartea**, cea care taie firul vieții. În comunicarea de față ne vom opri asupra celei de a treia Ursitoare – Moartea, care pare să fie cea mai respectată dintre cele trei Ursitori. În tradițiile legate de momentele vieții din Județul Caraș-Severin, acestei Ursitori i se aduc cele mai multe ofrande, ea bucurându-se de cel mai mare respect inclusiv în timpul vieții.

Cuvinte-cheie: *Ursitoare, Moarte, viață, lumea de apoi, obiceiuri.*

De-a lungul timpului, odată cu maturizarea culturală a societăților antice, apare un panteon din ce în ce mai populat cu divinități care patronau lumea cerului, lumea apelor, suprafața terestră dar și lumea de apoi. Maturizarea culturală aduce cu ea și necesitatea unei morale care implica necesitatea unor divinități care să patroneze destinul uman. Drept urmare și vor face intrarea în scenă divinitățile care vor prezida marile evenimente ale vieții (Durand 1998, 111), Moirele grecești sau Parcae-le romanilor sau Nornaele germanicilor cunoscute-n lumea satelor românești ca Ursitorile.

Aceste divinități care patronau destinul uman ajung să fie extrem de respectate atât de mult încât grecii credeau că ceea ce Moirele decideau în privința destinului nici măcar Zeus nu putea să schimbe, idee ce pare să supraviețuiască și-n zilele noastre. În

privața destinului stabilit de Ursitori, soarta omului poate fi blândă sau aspră (Lorinț, Belcin, Pleșca 1993, 42), destinul nu se poate schimba, nimeni nu poate interveni în parcursul lui, acest destin crunt fiind surprins și-n versurile populare: *Moarcea-n lume drago-i mare, că ea nu primește dare. / Că ea dare d-ar primi, bogații n-ar măi muri, numa săracii ar muri. / Că bani n-au dă unge s-o plăcească, pă Moarce ca să-i măi lasă* (Hurduzeu 2024, 27).

Ursitorile, aceste personaje feminine mitice, erau, de obicei, în număr de trei și se credea că decideau soarta sufletului în viața. Acestea țin firele timpului, le derulează, rotind fusul, învărtind vârtelnița și sunt trei surori cunoscute și ca surorile nopții: *Klotho/ Nona* sau *Torcătoarea* (Nemeti 2003, 457), cea care toarce firele vieții și morții, *Lachesis/ Decima* sau *Ursitoarea*, cea care stabilea șirul evenimentelor ce urmau să se întâmple în viața omului și *Ahtropos/Morta* sau *Fatalitatea*. Ultima era numită frecvent și **Moartea** sau Șchioapa (Hurduzeu 2024, 34) era cea care tăia firul vieții și decide modul în care o persoană moare. Asupra acesteia din urmă ne vom opri în continuare în demersul de față.

Încă din mitologia greco-romană, Athropos era o divinitate din lumea de apoi asociată cu alte divinități infernale: Persephona, Hekate, Nemesis sau Demetra, precum și cu psihopompii consacrați Hermes sau Mercur. *Trio Fata* sau *Parcae* sunt atestate și în inscripțiile funerare (Isac, Bărbulescu 1976, 177-184) în Dacia pe monumentele funerare ca țesătoare. Având în vedere rolul pe care-l au în viața oamenilor, Parcele sunt triste, tăcute și aspre (Hurduzeu 2015, 140). Parcele sunt atestate pe opt (Nemeti 2003, 324-333) monumente funerare din Dacia romană, fiind un simbol al destinului ce nu poate fi schimbat de către om. Clotho apare de cele mai multe ori (patru), pe o ediculă de la Turda fiind alături de un copil care o imploră, revoltându-se parcă în fața destinului necruțător, care nu poate fi înduplecat de oameni.

În arta romană fiecare din cele trei Parce au un atribut specific: Clotho apare cu fusul și fuiorul, Lachesis cu sorții vieții iar Athropos cu globul și un volumen în care sunt notate destinele muritorilor (Hurduzeu 2015, 141). Apuleius situează Parcae-le, ca divinități care controlează firul vieții fiecărui individ și destinul lor în moarte, în lumea de apoi, în preajma locației lui Minos, inducând ideea că lumea din care vin copiii este cea de apoi, cea a strămoșilor, văzută ca un fel de *rezervor de fecunditate al viilor* (Mesnil, Poppova 1997, 74). În mitologia românească, Ursitorile sunt în număr de trei, numărul lor putând chiar merge până la șapte sau nouă (Pamfile 1997, 14).

Dintre cele trei ursitori, cea de a treia, Moartea sau Curmătoarea (Pamfile 1997, 20) este cea care stârnește oamenii cea mai mare teamă, aceasta mai putând fi întâlnită și sub numele de Samodiva (Pamfile 1997, 311). În lumea medievală organizându-se adevărate procesiuni care să protejeze localitățile împotriva Morții, mai ales cele organizate pe timp de ciumă (Delumeau 2004, 133). Aceste procesiuni circulare, de jur împrejurul localităților sau cetăților, erau menite să protejeze comunitatea împotriva oricărei agresiuni, mai ales de ciumă, ele fiind menționate în Evul Mediu în Spania, Franța, Italia, Germania, în Balcani încă de la începutul mileniului al doilea și se mențin inclusiv în Epoca Modernă, în sec XIX. Principalul

scop era acela de protecție, fiind adevărate ritualuri de legare. În unele cazuri se confecționau lumânări (*soignie*) egale cu perimetrul localității, lumânarea era adunată în formă de spirală în jurul unui fus care ardea zi și noapte. O astfel de lumânare a fost confecționată în 1209 la Valencianes, avea 10000 de coți, aprox. 6 km și cântărea 5000 de livre (0,45 kg) crezându-se că odată cu arderea acestei lumânări va înceta și molima, iar Moartea va pleca din zona comunității respective (Delumeau 2004, 134).

Când se întâmplă să fie molimă de ciumă, care echivala cu un număr mare de morți, în România secolelor XVIII-XX, se adună șapte sau nouă femei bătrâne, văduve, care torc, țes, croiesc și cos o cămașă într-o singură noapte *Cămașa ciumei* (Antonescu 2009, 124-125). Numărul femeilor este impar și este același cu numărul maxim al Ursitorilor imaginat în lumea satului. Dimineța în zori, cămașa este dusă la marginea satului, la hotarul cu alt sat sau la crucea amplasată la o răspântie, unde este așezată pe o creangă de măr, înfipă în pământ, lângă cruce sau este legată de creanga altui copac, era dusă de obicei de bărbați care aveau interdicția de a vorbi sau privi înapoi (Burghele, <https://matcaliterara.ro/happening-si-antropologie-culturala/>).

În general, Moartea împreună cu celelalte două surori ale sale, în tradiția populară erau așteptate în popor la trei zile (Hurduzeu 2024, 38) după nașterea unui copil când se pregătea Masa Ursitorilor în jurul căreia cele trei divinități ale destinului se așezau la miezul nopții pentru a stabili parcursul vieții noului născut. Asemeni oricăror divinități, în mod special acestea trebuie îmbunate și primite cât mai bine posibil atât în casa noului născut, la trei zile după naștere cât și-n timpul vieții. În tradițiile legate de momentele vieții, oamenii satelor le aduceau ofrande Ursitorilor, cele mai multe părănd a fi aduse Morții, aceasta bucurându-se de mare respect inclusiv în timpul vieții.

Moartea, cea de-a treia ursitoare, în imaginarul popular, are sensul de personificare a unei divinități imparțiale care ia sufletele oamenilor, asemeni bolilor nemiloase care erau aducătoare de moarte precum ciuma sau holera, motiv pentru care oamenii satelor le imaginau ca fiind frumoase pe primele două iar cea de-a treia era imaginată ca o femeie urâtă, rea și bătrână care, la momentul predestinat vine în locut în care omul trebuie să moară și-l așteaptă să-i curme viața, iar dacă acesta nu ajunge la locul fatidic, oameni-și imaginau că ursitoarea începe să se tânguiască (Hurduzeu 2024, 40).

În lumea satelor, aceasta imagine este perpetuată și apare sub diferite denumiri: *Alduita Domnului*, *Moarcea*, *Strâmba*, *Ciuma*, *Aia cu coasa*. Din cele cinci denumiri, una pare să fie pozitivă, celelalte sunt menite să îngrozească omul. Probabil că apelativul *Alduita Domnului* era folosit atunci când Moartea venea întradevăr ca o binecuvântare pentru acela care se chinuia foarte tare, era în imposibilitatea de a se ajuta singur sau era imobilizat la pat sau suferă de o boală incurabilă care-i provoca suferințe uriașe. Cele mai multe denumiri sunt negative, mai ales atunci când mor oameni tineri sau chiar vârstnici care-și doresc să trăiască pentru a-și duce la bun sfârșit anumite planuri, proiecte. Ca urmare a acestor credințe apar o serie de credințe că Moartea ar putea să fie totuși îmbunată și atunci când se făceau pomeni pentru sufletul mortului membrii familiei spun: „*Să fie pomană la Sfânta Moarce, lu Sfântu Înger și*

lui (decedatului)!” *Prima îl ia pă om Moarcea și are și ea nevoie de pomană* (Hurduzeu 2024, 41). Din acest motiv, Moartea trebuie menționată pe tot parcursul vieții la toate pomenile făcute de oameni pentru ca aceasta să nu li se arate înfricoșătoare în momentul fatidic și i se dă pomană spunând: „*Colacu ăsta să fie pomană Morții mele, să nu vină înfioartă, să nu vină năcăjâtă la mine! Pomana asta să fie în numili lu Dumedzău, să mă ferească dă rău! Ailaltă să fie pomană lu X, să-i ducă Dumedzău pomană la suflețulu ei/lui!*”. A doua pomană pare să fie dedicată și celei de a doua dintre ursitori, cea care deapănă firul, *Lachesis/ Decima* sau *Ursitoria*, cea care întruchipa caracterul arbitrar al evenimentelor. În acest fel se proceda la toate pomenile de Paște, de Crăciun, *dă Sâmf* (40 de mucenici) (Hurduzeu 2024, 41).

Ursitorile sunt cele care marchează destinul omului atât la naștere cât și la moarte, cele două lumi, cea a viilor și cea a morților, în mentalitatea românească constituind un tot binar (Hurduzeu 2017, 1247). Așadar rolul Ursitorilor nu încetează nici măcar după moarte, se încearcă îmbunarea lor atât pe parcursul vieții, pentru ca moartea să fie ușoară, cât și după moarte pentru ca în viața de apoi acestea să-i asigure sufletului condiții bune pentru a trece în noua etapă (Lorinț, Kahane 1968, 183). Pomana se numește pentru cineva anume, iar Dumnezeu poate juca și rolul de mesager, martor al faptului că cei vii și-au făcut datoria față de sufletul mortului și i-au dat cele trebuincioase pentru a nu suferi de foame, sete, frig, etc. Moartea omului diferă așadar, ea se petrece în funcție de ce fapte a făcut fiecare om în viață, așa cum i-a fost ursit. Ursitorile joacă un rol deosebit de important, fiind o prezență activă în viața omului de la naștere până la moarte și chiar după moarte (Hurduzeu, 2016), viața nefiind altceva decât un drum continuu cu actori interșanjabili.

Moartea este onorată și în zilele noastre prin ofrande și la *pomana mortului*, pe unul din colțurile mesei se așează mâncare pentru Moarte, la fel cum se gătea *Masa pentru Ursitori* ce se pregătea la nașterea unui copil. Aceste obiceiuri au la bază complementaritatea naștere-moarte, ca etape de trecere ce se situează la granița celor două tărâmură, tărâmul celor vii și tărâmul celor morți. Sufletul unui copil vine dintr-o lume în care pleacă sufletul celor morți; din acest motiv în domeniul morții vom regăsi simboluri ce țin de domeniul nașterii (Coman 1996, 59).

Moartea este onorată inclusiv când se pornesc izvoarele pentru morți. Se aprind lumânările, se umple gălețile cu apă și se pune un ban în fiecare și se tămâiază toată pomana și se spune: „*Fie-n numele lu Dumnedzău pomană lu X!*” sau se ocoleau cu cana cu tămâie și se spune: „*Să-i fie lumină sufletului lui X și pomană lu Sfânta Moarce și lu Îngerul lui!*” (Hurduzeu, 2024, 77).

Pe tot parcursul vieții oamenii trebuie să o respecte pe *Moarte* (Athropos) aducându-i ofrande pentru a putea trece mai ușor în lumea de apoi. Dacă primele două Ursitori sunt acceptate de omul satului cu resemnare, știind că soarta nu poate fi schimbată pe motiv că așa îți este scris la naștere, când vin Ursitorile, la trei zile de la naștere și decid soarta omului în viață în jurul mesei Ursitorilor, cea de a treia, *Moartea* trebuie respectată și trebuie cinstită cu ofrande în timpul praznicelor de peste an, pentru a nu se arăta urât în momentul mării treceri. Atunci când satele erau copleșite de

necazuri și mureau foarte mulți oameni, erau făcute pomeni în intersecții pentru a alunga *Moartea* din sat. *Moartea* se bucura de un respect aparte având praznicul ei în satul Valea Timișului (Hurduzeu 2019, 908): *Baba Ria creștea trei miei: unu îl tăia la pomana lui Dumnezeu, unu la pomana Morții și unu la praznicul casei. Numa ea le ținea din tot satu, când eram copil... Ne puneă o toblă (scândură) în mijlocul drumului, la marginea satului, într-o răscruce de drum... și copii strigau: „Dumnezău să primească lu Dumezău!” sau „Dumezău să primească lu Moarcea!”*, după cum spunea *baba* și se bătea cu lingura în toblă (Hurduzeu 2024, 135).

Moartea, a treia *Ursitoare*, pare să fie cea mai respectată dintre cele trei *Ursitori* și cu toate că ceea ce decid *Ursitorile* nimeni nu le poate schimba deciziile, oamenii printr-o serie de practici încercau măcar să o îmbuneze pe ultima dintre ele pe parcursul întregii vieți astfel încât în momentul fatidic să beneficieze de un final liniștit, de o imagine dusă cât mai mult spre un imaginar angelic.

Referințe bibliografice

- Coman, Mihai. 1996. *Bestiar mitologic românesc*, București: Editura Fundației Culturale Române
- Delumeau, Jean. 2004. *„Liniștiți și ocrotiți”, vol. I*, Iași: Editura Polirom
- Durand, Gilbert. 1998. *Structurile antropologice ale imaginarului*, București.
- Hurduzeu, Nicolae. 2015. *Concepția despre viață și moarte în Dacia romană reflectată în izvoarele literare și ritul funerar*, Timișoara: Editura Eurostampa
- Hurduzeu, Nicolae. 2024. *Călăuzirea sufletului în lumea de apoi în satele de pe valea râului Timiș (jud. Caraș Severin)*, Brăila: Editura Istros a Muzeului Brăilei "Carol I"
- Lorinț, Florica, Belcin Pleșca, Cornelia. 1993. *Însemne despre destin*, în Anuarul Institutului de etnologie și folclor „C-tin Brăiloiu”, SN, Tom 4/1993
- Lorinț, Florica, Kahane, Mariana. 1968. *O ipostază a Ursitorilor în credințe și ceremonialuri*, în „Folclor literar”, vol. II, Timișoara
- Isac, Dan, Bărbulescu, Mihai. 1976. *Atestări ale Parcelor pe teritoriul Daciei Romane*, în AMN XIII
- Mesnil, Marianne, Poppova, Assia. 1997. *Etnologul între șarpe și balaur. Eseuri de mitologie balcanică*, București: Editura Paideia
- Nemeti, Irina. 2003. *Credința în destin*, în *Funeraria dacoromana*, Cluj-Napoca: Editura Presa Universitară Clujeană
- Pamfile, Teodor. 1997. *Mitologie românească*, Timișoara-București: Editura ALL

Webografie

- Antonescu, Romulus. 2009. *Dicționar de Simboluri și Credințe Tradiționale Românești*, <https://cimec.ro/Etnografie/Antonescu-dictionar/Dictionar-de-Simboluri-Credinte-Traditionale-Romanesti-c.html>.
- Burghel, Camelia. *Cămașa ciумii. Happening și antropologie culturală*, accesibil la <https://matcaliterara.ro/happening-si-antropologie-culturala/>.
- Hurduzeu, Nicolae. 2016. *Moiras-Parcae-Faits. Aspects regarding their rolle in the everyday life of humans*, în vol. *Interdisciplinaritate în arheologie*, Szeghed: Editura JATEPress Kiadó <http://arheovest.com/simpozion/arheovest4/50.pdf>.
- Hurduzeu, Nicolae. 2017. *Drumul sufletului în cântecul de zori*, în vol. *Interdisciplinaritate în arheologie*, Szeghed: Editura JATEPress Kiadó <http://arheovest.com/simpozion/arheovest5/001.pdf>.
- Hurduzeu, Nicolae. 2019. *Considerations on some ancient reminiscences persisting in the ceremonies for taming the Death present in funeral rituals*, în vol. *Interdisciplinaritate în arheologie*, vol. VII, Szeghed: Editura JATEPress Kiadó, http://arheovest.com/ro/simpozion/arheovest_7.html.

Cosmin MATEI
(Muzeul Satului Bănățean,
Timișoara)

**Monede romane imperiale
descoperite pe raza comunei Jebel
(jud. Timiș)**

Abstract: (Imperial Roman coins discovered in Jebel commune (Timiș County)) In the year 2023, in a field on the administrative territory of Jebel, several Roman imperial coins (most of them issued in the 4th century p. Chr.) were found with the help of a metal detector. The numismatic material was handed over to the Timiș County Directorate for Culture. The coins were discovered in the area of a former settlement from the 4th century p. Chr., the number of coins indicating the existence of a relatively prosperous community, accustomed to using coins in commercial transactions.

Keywords: *Banat, Roman coins, 4th century p. Chr, Sarmatian settlement.*

Rezumat: În anul 2023, pe un câmp aflat pe teritoriul administrativ aparținând comunei Jebel au fost găsite cu ajutorul unui detector de metale mai multe monede romane imperiale (majoritatea emise în secolul IV p. Chr.). Materialul numismatic a fost predat Direcției Județene pentru Cultură Timiș. Pieseile monetare au fost descoperite pe arealul unei foste așezări din secolul IV p.Chr., numărul monedelor indicând existența unei comunități relativ prospere, obișnuite să utilizeze monedă în cadrul tranzacțiilor comerciale.

Cuvinte-cheie: *Banat, monede romane, secolul IV p.Chr., așezare sarmatică.*

La o primă vedere neînsemnate, loturile monetare alcătuite dintr-un număr mai redus de piese necesită a fi aduse la cunoștință sistemului științific, întrucât ele ajută împreună cu descoperirile mult mai incitante de tezaure și monede descoperite în perimetrul siturilor arheologice ce fac obiectul unor cercetări sistematice, la cunoașterea și interpretarea unui material numismatic cât mai exhaustiv dintr-o anumită perioadă istorică și regiune. Cu ajutorul analizelor și studiilor monetare se pot elabora apoi lucrări științifice cu caracter monografic sau sinteze notabile, deoarece publicarea fiecărei descoperiri în parte contribuie la incontestabila îmbogățire a fondului documentelor istorico-numismatice. Publicarea acestui lot monetar se dorește a fi de ajutor în studierea materialului numismatic din secolul IV p. Chr., contribuind cert la cunoașterea cât mai detaliată a complexeii istorii politico-economice a spațiului situat în exteriorul frontierelor Imperiului.

Monedele ce fac parte din acest lot au fost descoperite recent (anul 2023), fiind inedite.

Monedele au fost găsite pe un câmp aflat între localitățile Jebel și Voiteg (jud. Timiș), câmp ce aparține de teritoriul administrativ al localității Jebel (Fig. 1). Prima tranșă din acest lot monetar a fost găsită în data de 8.10.2023, a doua tranșă în data de 13.10.2023, iar a treia tranșă în data de 18.10.2023. Pieseile monetare au fost descoperite cu ajutorul unui detector de metale, proprietarul detectorului având autorizație pentru deținerea unui astfel de aparat. Monedele au fost predate Direcției Județene pentru Cultură Timiș.

Pieseile monetare au fost descrise și analizate pe baza prezentării individuale a fiecărei monede, a imaginilor aversului și reversului, a axei reversului față de avers, a atelierului monetar unde au fost confecționate, a anului de emisiune, a metalului din care au fost bătute, a diametrului, a greutateii și a catalogului pe baza căruia a fost făcută determinarea.

1)

emitent: CONSTANS

nominal: AE 2

d=20,2 x 19,69 mm; g=2,2 gr.; ax=6

stare conservare: rău păstrată, ciobită, corodată, ștearsă, tocită; reversul ilizibil

loc descoperire: Jebel (jud. Timiș); coordonate GPS: 45,524 940,21.238901; adâncime: 10 cm

Av: D N CONSTA—[N]S P F AVG;
bust spre stânga, cu diademă perlată,
cuiasat, cu mantie imperială; ține
glob pământesc în mâna dreaptă



Rv: [FEL TEMP] R[EPA—RATI]O;
soldat cu cască, ține sulită în mâna
[.....]stângă, mergând spre dreapta, cu
capul spre stânga, conducând un mic
personaj cu capul gol dintr-o colibă
de sub un copac; lancea este cu
vârful în jos, între picioarele
soldatului



atelier monetar: ?

an emitere: 346 – 350 p. Chr. (cf. LRBC)

348 – 351 p. Chr. (cf. RIC VIII)

nr. inv. temp.: PV 3624/18/09/2023/1

Inedit

2)

emitent: CONSTANTINVS I sau CONSTANTIVS II (monedă comemorativă CONSTANTINOPOLI)

nominal: AE 4

d=13,84 x 13,11 mm; g=1,5 gr.; ax=11

stare conservare: relativ rău păstrată; legenda aversului ilizibilă; reversul tocit, șters, parțial ilizibil

loc descoperire: Jebel (jud. Timiș); coordonate GPS: 45.524 940,21.238901; adâncime 10 cm

Av: [CONSTAN—TI]N[OPOLI];

bust spre stânga al personificării orașului Constantinopol, purtând coif cu diademă și creastă, ținând sceptru pe umărul stâng

Rv: GLOR—[IA] E[XERC—ITVS]; doi soldați cu cască, față în față, fiecare ține

[.....]o sulită într-o mână, cealaltă mână sprijinită pe scut; între ei un stindard

atelier monetar: ?

an emitere: 335 – 337 p. Chr. (cf. LRBC)

9 septembrie 337 – primăvara 340 p. Chr. (cf. RIC VIII)

nr. inv. temp.: PV 3624/18.09.2023/2

Inedit



3)

emitent: CONSTANS

nominal: AE 3

d=15,43 x 14,12 mm; g=1,6gr.; ax=5/6

stare conservare: mediocră; aversul parțial lizibil; reversul parțial lizibil, cu patină verde

loc descoperire: Jebel (jud. Timiș); coordonate GPS: 45.524 940,21.238901; adâncime 10 cm

Av: CONSTANS—[P F AVG];

bust spre dreapta, cu diademă perlată și rozete (sau diademă cu laur și rozete), cuirasat, cu mantie imperială

Rv: [VI]CTORI[AE DD AVGGQ NN];

două personificări ale zeiței Victoria, față SMT[SA] față, fiecare ținând în mână câte o cunună, între ele ramură verticală de palmier



atelier monetar: Thessalonica

an emiter: 341 – 346 p. Chr. (cf. LRBC)

347 – 348 p. Chr. (cf. RIC VIII)

RIC VIII, nr. 105 sau 106, p. 411; LRBC, 863 sau 864, p. 21

nr. inv. temp.: PV 3624/18.09.2023/3

Inedit

4)

emiten: împărat sec. IV p. Chr.

nominal: AE 3

d=15,98 x 14,50 mm; g=1,1 gr.; ax=6 ?

stare conservare: rău păstrată; tocită, ștearsă, ilizibilă

loc descoperire: Jebel (jud. Timiș); coordonate GPS: 45.524 940,21.238901;
adâncime 10 cm

Av: C? [.....];

bust spre dreapta, cu diademă ?, cuirasat ?, cu mantie imperială

Rv: [.....];

în câmpul stâng personaj în picioare, spre dreapta, braț [.....] semiridicat din cot



atelier monetar: ?

an emiter: sec. IV p. Chr.

nr. inv. temp.: PV 3624/18.09.2023/4

Inedit

5)

emiten: ANTONINVS PIVS pentru Faustina

nominal: D (billon)

d=17,71 x 16,89 mm; g=2,3 gr.; ax=5

stare conservare: mediocră; parțial ilizibilă

loc descoperire: Jebel (jud. Timiș); coordonate GPS: 45.527234,21.242523;
adâncime 15 cm

Av: [D]IVA [F]AV[STINA];

bust spre dreapta, drapat, părul ondulat și încolăcit pe creștetul capului

Rv: C[O]N[SE]CR-ATI;

păun mergând spre dreapta, capul spre stânga; sub

O exergă O din CONSECRATIO



atelier monetar: Roma

an emitere: post 141 p. Chr.
 RIC III, nr. 384a sau 385a, p. 73
 nr. inv. temp.: 4189/20.10.2023/1
 Inedit

6)

emitent: GALLIENVS pentru Salonina
 nominal: Ant (billon)

d=21,11 x 18,30 mm; g=2 gr.; a=6

stare conservare: rău păstrată; ciobită, tocită, corodată; parțial ilizibilă

loc descoperire: Jebel (jud. Timiș), coordonate GPS: 45.527234,21.242523;
 adâncime 15 cm

Av: SALO[NINA AVG]; bust spre dreapta, drapat, cu diademă



Rv: [FE]C[VN]D[ITAS AVG];

personificarea zeiței Fecunditas în picioare,

[.] ?capul spre stânga, în brațul stâng ține cornul
 abundenței; în partea stângă, la picior, copil

atelier monetar: Roma

an emitere: 260 – 268 p. Chr.

RIC V/1, nr. 5, p. 192

nr. inv. temp.: 4189/20.10.2023/2

Inedit

7)

emitet: CONSTANS ?

nominal: AE 4

d=13,44 x 12,72 mm; g=1,3 gr.; ax=12

stare conservare: mediocră; corodată; legenda aversului ilizibilă; exerga
 reversului ilizibilă

loc descoperire: Jebel (jud. Timiș); coordonate GPS: 45.527234,21.242523;
 adâncime 15 cm

Av: [DN CONS]TA—[NS P F AVG] ?;

bust spre dreapta, cu mantie, cuirasat ?, cu
 diademă cu perle sau diademă cu perle și
 rozete (o rozetă pe frunte)



Rv: VOT în interiorul unei cununii de lauri

XX

MVLT

XXX

[.....]

atelier monetar: ?

an emitere: 341 – 346 p. Chr. (cf. LRBC)

347 – 348 p. Chr. (cf. RIC VIII)

nr. inv. temp.: PV 4189/20.10.2023/3

Inedit



8)

emitent: CONSTANS

nominal: AE 3

d=15,70 x 15,84 mm; g=1,2 gr.; ax=12

stare conservare: bine păstrată

loc descoperire: Jebel (jud. Timiș); coordonate GPS: 45.527234,21.242523;
adâncime 15 cm

Av: CONSTANS P F AVG;

bust spre dreapta, cu diademă (perle și rozete, trei sau mai multe rozete în diademă), cuirasat, cu mantie imperială

Rv: VICTORIAE DD AVGGQ NN;

două personificări ale zeiței Victoria, față

SMTSI în față, fiecare ținând în mână cunună și ramură de palmier; între ele ramură verticală de palmier



atelier monetar: Thessalonica

an emitere: 341 – 346 p. Chr. (cf. LRBC)

347 – 348 p. Chr. (cf. RIC VIII)

LRBC, nr. 864, p. 21; RIC VIII, nr. 106, p. 411

nr. inv. temp.: PV 4189/20.10.2023/4

Inedit

9)

emitent: CONSTANS sau CONSTANTIVS II

nominal: AE 3

d=13,84 x 14,08 mm; g=0,9 gr.; ax=6/7 ?

stare conservare: rău păstrată; tocită, corodată, ilizibilă

loc descoperire: Jebel (jud. Timiș); coordonate GPS: 45.527234,21.242523;
adâncime 15 cm

Av: [.....]; cap ?, bust ?, spre dreapta



Rv: [VICTORIAE DD AVGGQ NN] ?; două personaje față
în față, fiecare ține
[.....] în mână o cunună



atelier monetar: ?

an emitere: sec. IV p. Chr.; post 341 p. Chr. (cf. LRBC), post 347 p. Chr. (cf. RIC VIII)

nr. inv. temp.: PV 4189/20.10.2023/5

Inedit

10)

emitent: împărat sec. IV p. Chr.

nominal: AE 3

d=14,35 x 15,21 mm; g=1,5 gr.; ax=12 ?

stare conservare: rău păstrată; tocită, ștearsă, ilizibilă; patină verde

loc descoperire: Jebel (jud. Timiș); coordonate GPS: 45.524 940,21.238901;
adâncime 10-15 cm

Av: [.....]; cap ?, bust ?, cu diademă, spre dreapta



Rv: [.....]; legenda în interiorul unei cununi de laur
[.....]



atelier monetar: ?

an emitere: sec. IV p. Chr.

nr. inv. temp.: PV 4120/16.10.2023/1

Inedit

11)

emitent: CONSTANTINVS I pentru unul din fii săi (Caesar)

nominal: AE 2

d=17,88 x 16,77 mm; g=1,5 gr.; ax=7

stare conservare: rău păstrată; tocită, ștearsă, ciobită, deformată; legendele
ilizibile

loc descoperire: Jebel (jud. Timiș); coordonate GPS: 45.524 940,21.238901,
adâncime 10-15 cm

Av: [.....NO]B [C];
bust spre dreapta, cu diademă, cuirasat ?, cu mantie
imperială

Rv: [GLORIA EXERCITVS];
doi soldați în picioare, față în față, cu sulite într-
[.....] o mână (sulitele cu vârful în jos), cealaltă mână
sprijinită de scut; două stindarde între ei



atelier monetar: ?
an emitere: 330 – 336 p. Chr.
nr. inv. temp.: PV 4210/16.10.2023/2
Inedit

12)

emitent: împărat sec. IV p. Chr.
nominal: AE 4
d=12,32 x 13,03 mm; g=1,4 gr.; a=?
stare conservare: rău păstrată; corodată, ștearsă, ilizibilă
loc descoperire: Jebel (jud. Timiș); coordonate GPS: 45.524 940,21.238901;
adâncime 10-15 cm

Av: [.....]; bust spre dreapta, cu diademă

Rv: [.....]; ilizibil



atelier monetar: ?
an emitere: sec. IV p. Chr.
nr. inv. temp.: PV 4120/16.10.2023/3
Inedit

13)

emitent: împărat sec. IV p. Chr.
nominal: AE 3
d=15,08 x 14,90 mm; g=0,9 gr.; ax=12
stare conservare: rău păstrată; tocită, ștearsă ilizibilă
loc descoperire: Jebel (jud. Timiș); coordonate GPS: 45.524 940,21.238901;
adâncime 10-15 cm

Av: [.....]; cap ?, bust ?, spre dreapta

Rv: [.....]; două personaje feminine ?, față în față



atelier monetar: ?

an emitere: sec. IV p. Chr.

nr. inv. temp.: PV 4120/16.10.2023/4

Inedit

14)

emitent: CONSTANTIVS II sau CONSTANS

nominal: AE 3

d=14,22 x 13,92 mm; g=1,4 gr.; ax=6

stare conservare: relativ rău păstrată; legenda aversului ilizibilă, corodată

loc descoperire: Jebel (jud. Timiș); coordonate GPS: 45.524 940,21.238901; adâncime 10-15 cm

Av: [D N CONSTAN—TIVS P F AVG] sau

[D N CONSTA—NS P F AVG]; bust spre dreapta, cu diademă

Rv: VOT

XX

MVLT

XXX

[S]MN[•]; legenda în interiorul unei cununi de lauri



atelier monetar: Nicomedia

an emitere: 341 – 346 p. Chr. (cf. LRBC)

347 – 348 p. Chr. (cf. RIC VIII)

LRBC, nr. 1156, p. 27; RIC VIII, nr. 58, p. 475

LRBC, nr. 1157, p. 27; RIC VIII, nr. 59, p. 475

nr. inv. temp.: PV 4120/16.10.2023/5

Inedit

15)

emitent: CONSTANTIVS II ?; CONSTANS ?

nominal: AE 3

d=14,29 x 12,79 mm; g=0,6 gr.; ax=1

stare conservare: rău păstrată; tocită, ștearsă, ilizibilă

loc descoperire: Jebel (jud. Timiș); coordonate GPS: 45.524 940,21.238901;
adâncime 10-15 cm

Av: [.....]S?[.....]; bust spre dreapta, cu diademă



Rv: [VICTORIAE DD AVGGQ NN];
două personaje în picioare, față în față,
[.....] între ele ramură verticală de palmier



atelier monetar: ?

an emitere: 341 – 346 p. Chr. (cf. LRBC)

347 – 348 p. Chr. (cf. RIC VIII)

nr. inv. temp.: PV 4120/16.10.2023/6

Inedit

16)

emitent: CONSTANTINVS I (monedă comemorativă CONSTANTINOPOLI
sau

CONSTANTINOPOLIS

nominal: AE 2

d=17,46 x16,34 mm; g=1,4 gr.; ax=11/12

stare conservare: relativ rău păstrată; tocită, ștearsă, legenda ilizibilă; patină
verde

loc descoperire: Jebel (jud. Timiș); coordonate GPS: 45.524 940 21.238901;
adâncime 10-15 cm

Av: [CONSTAN—TINOPOLIS] sau
[CONSTANTI—NOPOLIS] sau
[CONSTAN—TINOPOLI];

personificarea orașului Constantinopol; bust
spre stânga purtând coif cu cunună de laur (sau
coif cu diademă perlată), cu mantie imperială
și sulită pe umărul stâng

Rv: anepigrafă; personificarea zeiței Victoria, spre
stânga, în picioare pe prora,
sulită în mâna dreaptă, mâna stângă sprijinită pe scut



atelier monetar: ?

an emitere: 330 – 337 p. Chr. (cf. RIC VII)

nr. inv. temp.: PV 4120/16.10.2023/7

Inedit

17)

emitent: CONSTANS

nominal: AE 4

d=13,84 x 13,90 mm; g=1,4 gr.; ax=12

stare conservare: bine păstrată; parțial legenda aversului ilizibilă; pe revers exerga ilizibilă

loc descoperire: Jebel (jud. Timiș); coordonate GPS: 45.524 940,21.238901; adâncime 10-15 cm

Av: [DN CONST]A—NS P F AV[G];

cap spre dreapta cu diademă perlată și o rozetă în diademă

Rv: VOT

XV

MVL

XX

[SMANA] sau [ANTA];

legenda în interiorul unei cununi de laur



atelier monetar: Antiohia

an emitere: 341 – 346 p. Chr. (cf. LRBC); 347 – 348 p. Chr. (cf. RIC VIII)

RIC VIII, nr. 116 sau 120, p. 521

LRBC, nr. 1399, p. 31

nr. inv. temp.: 4120/16.10.2023/8

Inedit

18)

emitent: CONSTANTINVS I pentru Constantius II (Caesar)

nominal: AE 2

d=17,70 x 18,24 mm; g=1,8 gr.; a=6

stare conservare: mediocră; aversul este tocit, șters, ilizibil; reversul parțial lizibil cu patina verde

loc descoperire: Jebel (jud. Timiș); coordonate GPS: 45.524 940,21.238901, adâncime 10 cm

Av: [FL IV]L [C]O[N]ST[ANT]IV[S NOB C];

bust spre dreapta, laureat, drapat
cuiasat

Rv: [GL]O[RI]—A EXER—[CITVS];

doi soldați, cu cască, în picioare, față în

[S]MTS[A] față, cu sulită cu vârful în jos în mâna din exterior și cu mâna din interior pe scutul așezat pe pământ; între ei două stindarde



atelier monetar: Thessalonica
 an emitere: 330-335 p. Chr. (cf. LRBC)
 335-336 p. Chr. (cf. RIC VII)
 RIC VII, nr. 200, p. 526; LRBC, nr. 842, p. 20
 nr. inv. temp.: 4053/10.10.2023/1
 Inedit

19)

emitet: CONSTANS
 nominal: AE 3
 d=16,26 x 15,27 mm; g=1,1 gr.; ax=12
 stare conservare: relativ rău păstrată; legenda aversului parțial lizibilă; reversul ilizibil; tocită, ștersă
 loc descoperire: Jebel (jud. Timiș); coordonate GPS: 45.524 940,21.238901; adâncime 10 cm

Av: CONST[AN]—S [P F A]VG;
 bust spre dreapta cu diademă (perle și rozete),
 cu mantie imperială, cuirasat

Rv: [VICTORIAE DD AVGGQ NN];
 două personificări ale zeiței Victoria, în
 [.]SIS picioare, una în fața celeilalte, fiecare
 ținând în mâini cunună și ramură de
 palmier; în câmpul inferior, în centru
 ramură de palmier în poziție verticală



atelier monetar: Siscia
 an emitere: 341 – 346 p. Chr. (cf. LRBC)
 347 – 348 p. Chr. (cf. RIC VIII)
 LRBC, nr. 801, p. 20; RIC VIII, nr. 195 sau 196, p. 363
 nr. inv. temp.: 4053/10.10.2023/2
 Inedit

20)

emitent: împărat sec. IV p. Chr.
 nominal: AE 4
 d=13,93 x 12,83 mm; g=1 gr.; ax=10 ?
 stare conservare: rău păstrată; tocită, ștersă, ilizibilă
 loc descoperire: Jebel (jud. Timiș); coordonate GPS: 45.524 940,21.238901; adâncime 10 cm

Av: [.....]; bust spre dreapta, cu mantie imperială, cuirasat ?, cu diademă



Rv: [.....]; personaj în picioare ?



atelier monetar: ?

an emitere: sec. IV p. Chr.

nr. inv. temp.: PV 4053/10.10.2023/3

Inedit

21)

emitent: împărat sec. IV p. Chr.

nominal: AE 3

d=15,51 x 16,31 mm; g=1,3 gr.; ax=1/2 ?

stare conservare: rău păstrată; tocită, ștearsă, ilizibilă

loc descoperire: Jebel (jud. Timiș); coordonate GPS: 45.524 940,21.238901; adâncime 10 cm

Av: [.....]; bust spre dreapta, cu diademă, cuirasat ?, cu mantie imperială



Rv: [.....]; două personaje în picioare, față în față ?



atelier monetar: ?

an emitere: sec. IV p. Chr.

nr. inv. temp.: PV 4053/10.10.2023/4

Inedit

22)

emitent: CONSTANS

nominal: AE 3

d=13,44 x 15,20 mm; g=1,2 gr.; ax=12

stare conservare: rău păstrată; ciobită, tocită, ștearsă, ilizibilă

loc descoperire: Jebel (jud. Timiș); coordonate GPS: 45.524 940,21.238901; adâncime 10 cm

Av: CO[NSTAN]—S[P F AV]G;

bust spre dreapta, cu diademă perlată, cuirasat ?

cu mantie imperială



Rv: [VICTORIAE DD AVGGQ NN];
două personificări ale zeiței Victoria, în
[.....]picioare, față în față, fiecare ținând în mână
cunună de lauri și ramură de palmier; în
câmpul inferior, în centru, ramură de palmier
în poziție verticală



atelier monetar: ?
an emitere: 347 – 348 p. Chr. ?
nr. inv. temp.: PV 4053/10.10.2023/5
Inedit

23)

emitent: împărat sec. IV p. Chr.
nominal: AE 4
d=13,34 x 14,12 mm; g=1 gr.; ax=12
stare conservare: rău păstrată; tocită, ștearsă, ilizibilă
loc descoperire: Jebel (jud. Timiș); coordonate GPS: 45.524 940,21.238901;
adâncime 10 cm

Av: [.....]; bust spre dreapta cu diademă, cuirasat ?, cu
mantie imperială ?



Rv: [.....G? Q?.....]; două personaje feminine
(personificări ale zeiței Victoria) ?
[.....] față în față (posibil să fie VICTORIAE
DD AVGGQ NN)

atelier monetar: ?
an emitere: sec. IV p. Chr.
nr. inv. temp.: PV 4053/10.10.2023/6
Inedit

24)

emitent: CONSTANTINVS II ?; CONSTANTIVS II ?; CONSTANS ?
nominal: AE 3
d=14,94 x 14,70 mm; g=1,2 gr.; ax=6/7
stare conservare: mediocră; tocită, ștearsă; legenda aversului ilizibilă; legenda
reversului
parțial lizibilă; patină verde
loc descoperire: Jebel (jud. Timiș); coordonate GPS: 45.524 940,21.238901;
adâncime 10 cm

Av: [.....] AVG; bust spre dreapta, cu diademă perlată
și rozete, cuirasat, cu
mantie imperială

Rv: [GLORI-A E]XE[R-CIT]V[S]; doi soldați cu cască,
fată în fată, cu capetele

SMTSA

întoarse unul spre

celălalt; fiecare tine o

sulită cu vârful în jos si se sprijină cu mâna

cealaltă pe scut; între ei stindard

atelier monetar: Thessalonica

an emitere: 337 – 341 p. Chr. (cf. LRBC)

9 septembrie 337 – primăvara 340 p. Chr. (cf. RIC VIII)

nr. inv. temp.: PV 4053/10.10.2023/7

Inedit

25)

emitent: CONSTANS

nominal: AE 3

d=16,70 x 15,91 mm; g=1,2 gr.; ax=12

stare conservare: bine păstrată; patină verde

loc descoperire: Jebel (jud. Timiș); coordonate GPS: 45.524 940,21.238901;
adâncime 10 cm

Av: CONSTAN—S P F AVG; bust spre dreapta, cu diademă din perle și rozete,

cuirasat, cu mantie imperială (trei sau mai multe rozete în diademă)

Rv: VICTORIAE DD [AVGGQ NN]; două personificări
ale zeiței Victoria, fată

ASIS

în față, fiecare ținând

în mâini cunună de

laur și ramură de palmier

atelier monetar: Siscia

an emitere: 341 – 346 p. Chr. (cf. LRBC)

347 – 348 p. Chr. (cf. RIC VIII)

RIC VIII, nr. 183, p. 363; LRBC, nr. 791, p. 19

nr. inv. temp.: 4053/10.10.2023/8

Inedit



26)

emitent: CONSTANS

nominal: AE 3

d=16,61 x 16,43; g=1,6 gr.; ax=11/12

stare conservare: bine păstrată; patină verde

loc descoperire: Jebel (jud. Timiș); coordonate GPS: 45.524 940,21.238901;
adâncime 10 cm

Av: CONSTAN—S P F AVG; bust spre dreapta, cu
diademă perlată și rozete,
cuiasat, cu mantie imperială (trei sau mai multe
rozete în diademă)

Rv: GLOR—IA EXERC—ITVS; doi soldași cu cască, față
în față, cu capetele

BSIS

întoarse unul spre celălalt;

fiecare ținând o sulică

cu vârful în jos și se sprijină pe un scut; între ei
stindard cu simbolul Chi-Rho



atelier monetar: Siscia

an emite: 337 – 341 p. Chr. (cf. LRBC)

9 septembrie 337 – primăvara 340 p. Chr.

RIC VIII, nr. 99, p. 355; LRBC, nr. 774, p. 19

Inedit

Cea mai veche piesă monetară din acest lot este un denar (billon) emis de Antoninus Pius pentru Faustina (post 141 p. Chr.), cea mai recentă fiind o monedă AE 2 emisă de Constans (346/348 – 350/351 p. Chr.).

În funcție de nominal, din acest lot monetar fac parte un denar (billon), un antoninian (billon), 24 monede de bronz. În cazul monedelor de bronz (toate emise în secolul IV p. Chr.) avem: 4 monede AE 2, 14 monede AE 3, 6 monede AE 4.

În funcție de emitenți nominalele sunt: Antoninus Pius (pentru Faustina) – 1 D (billon); Gallienus (pentru Salonina) – 1 Ant (billon); Constantinus I – 3 AE 2; Constantinus I sau Constantius II – 1 AE 4; Constans – 8 monede (1 AE 2 + 6 AE 3 + 1 AE 4); Constans ? – 1 AE 4;

Constantius II sau Constans – 3 AE 3; Constantinus II sau Constantius II sau Constans – 1 AE 3;

împărat sec. IV p. Chr. – 7 monede (4 AE 3 + 3 AE 4).

În funcție de atelierele monetare unde au fost bătute aceste monede, patru piese provin din atelierul monetar de la Thessalonica, trei monede din atelierul monetar de la Siscia, două monede din atelierul monetar de la Roma, o monedă din atelierul monetar din Antiohia, o monedă din atelierul monetar din Nicomedia și cincisprezece

monede (emise în secolul IV p.Chr.) au atelierele monetare de proveniență neidentificate. Nouă monede (toate din secolul IV p.Chr.) provin din ateliere monetare situate în partea balcanică și de est a Imperiului, două monede (cele din secolul II și III p. Chr.) provin din atelierul monetar de la Roma.

Zona este săracă în descoperire de monede din secolul IV p.Chr., în afara câmpului unde au fost găsite piesele monetare aflate în discuție, monede emise în secolul IV p.Chr. mai fiind găsite doar la Jebel și Voiteg (Fig. 2).

Jebel

În apropierea bisericii satului, la o dată incertă a fost descoperită o monedă din bronz, de mici dimensiuni, emisă pentru Crispus (Protase 2000, 231, nr. 408; Toma-Demian 2002-2003, 180; Mare 2004, 184; Luca 2010, 148).

În vatra satului, în perioada interbelică, în timp ce se construia o casă, a fost găsită o monedă din argint de la Valentinianus II (Protase 2000, 231, nr. 408; Toma-Demian 2002-2003, 180; Mare 2004, 184; Luca 2010, 148).

Voiteg

Pe teritoriul localității au fost găsite izolat monede imperiale romane (Gudea, Moțiu 1983, 195).

Ormós Zsigmond a achiziționat o piesă monetară din aur emisă de Constantinus II, monedă descoperită la Voiteg (Protase 1966, 178, nr. 128; Chirilă, Gudea, Stratan 1974, 81, nr. 51 (aici este indicat un solidus de la Constantinus I); Mare 2004, 213; Preda 1975, 484; Protase 2000, 255, nr. 512; Toma-Demian 2002-2003, 190; Luca 2010, 271).

Cele 26 de monede găsite în arealul fostei așezări din secolul IV p.Chr., indică o zonă de locuire relativ prosperă, conectată din punct de vedere economic și comercial cu Imperiul (dacă monedele ar fi provenit din raiduri de jaf, atunci ar fi fost din metal nobil nu din bronz). Relativa prosperitate a locuitorilor de aici, sau a unora dintre ei poate fi dedusă și făcându-se o comparație cu numărul de monede din secolul IV descoperite izolat la Tibiscum (fostă așezare romană destul de importantă), așezare aflată mai la vest, care în epoca dinastiei constantiniene nu se mai afla în interiorul granițelor imperiale (D. Matei 2021, 165, nota 1184, 166, nota 1201, 167) (Fig. 3). Cele 30 de piese monetare (C. Matei 2015a, 241, 270, 293) descoperite la Tibiscum nu sunt cu mult mai multe decât cele găsite în fosta așezare din secolul IV p.Chr. Cele 18 monede cărora le-a fost identificat emitentul, găsite pe câmpul dintre Jebel și Voiteg au fost emise în timpul dinastiei Constantiniane (între anii 330-351), pe când la Tibiscum a fost găsită și o monedă emisă de Valentinianus I (C. Matei 2015a, 288, 254; C. Matei 2015b, 364). Fără a avea garanția că aceste 26 de monede sunt singurele găsite în perimetrul respectiv, se poate deduce că așezarea a avut o oarecare importanță economică la jumătatea secolului IV p.Chr., locuitorii săi deținând bunuri destinate comerțului, o parte a schimburilor comerciale (probabil de o amploare mai redusă) fiind

orientate către Imperiu, în cadrul acestor tranzacții moneda de bronz emisă de autoritatea romană fiind un mijloc de schimb. Acceptarea monedei romane de bronz indică și influența avută de Imperiul Roman asupra populațiilor ce se găseau în vecinătatea granițelor sale.

Abrevieri bibliografice

- LRBC – Part I by P.V. Hill, J.P.C. Kent; Part II by R.A.G. Carson, J.P.C. Kent. 1965. *Late Roman Bronze Coinage*. London: Spink & Son LTD.
- RIC III – H. Mattingly, E. A. Sydenham. 1930. *The Roman Imperial Coinage. Antoninus Pius to Commodus*. vol. III. London: Spink & Son LTD.
- RIC V/I – H. Mattingly, E. A. Sydenham, P. H. Webb. 1972. *The Roman Imperial Coinage. Valerian to Florian (AD 253–276)*. vol. V/I. London: Spink & Son LTD.
- RIC VIII – J.P.C. Kent, R.A.G. Carson, C.H.V. Sutherland. 1981. *The Roman Imperial Coinage. The family of Constantine I. A.D. 337–364*. vol. VIII. London: Spink & Son LTD.

Abrevieri ale nominalelor

AE	monedă bronz modul 2
2	
AE	monedă bronz modul 3
3	
AE	monedă bronz modul 4
4	
D	denar
Ant	antoninian

Abrevieri tehnice

Av	avers
Rv	revers
cf.	conform
d	diametru
fig.	figura
g	greutatea în grame
mm	milimetru
nr.	număr inventar
inv.	

Referințe bibliografice

- Chirilă, E., Gudea, N., Stratan, I., 1974, *Drei Münzhorte des 4. Jahrhunderts aus dem Banat*, Lugoj: Muzeul de Istorie și Etnografie Lugoj.
- Gudea, N., Moțiu, I., 1983, *Observații în legătură cu istoria Banatului în epoca romană*, în *Banatica*, 7, p. 151-202.
- Luca, S., A., 2010, *Descoperiri arheologice din Banatul românesc. Repertoriu*, în *Bibliotheca Brukental*, XLVI, p. 148, p. 271-272.
- Matei, C., 2015a, *Circulația monetară romană pe teritoriul anticului Tibiscum (sec. I-IV p. Chr.)*, vol. 1, Szeged: Editura JATEPress Kiadó.
- Matei, C., 2015b, *Circulația monetară romană pe teritoriul anticului Tibiscum (sec. I-IV p. Chr.)*, vol. 2, Szeged: Editura JATEPress Kiadó.
- Matei, D., 2021, *Castrele Daciei după părăsirea lor de către armata romană*, Cluj-Napoca: Editura Mega.
- Mare, M., 2004, *Banatul între secolele IV-IX*, vol. 1, Timișoara: Editura Excelsior Art.
- Preda, C-tin., 1975, *Circulația monedelor romane postaureliene în Dacia*, în *Studii și Cercetări de Istorie Veche*, 26, 4, p. 441-486.
- Protase, Dumitru, 1966, *Problema continuității în Dacia în lumina arheologiei și numismaticei*, București: Editura Academiei R.S.R.
- Protase, Dumitru, 2000, *Autohtonii în Dacia*, vol. II, *Dacia postromană până la slavi*, Cluj-Napoca: Editura Risoprint.
- Toma-Demian, Nicoleta, 2002-2003, *Repertoriul descoperirilor monetare dintre anii 275-383 p. Chr. din județul Timiș*, în *Analele Banatului (SN)*, 10-11, p. 173-198.

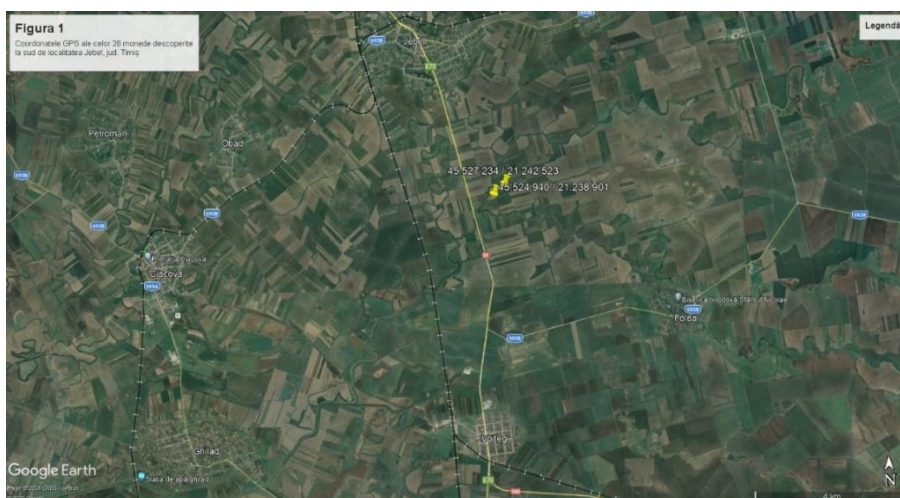


Fig. 1 – coordonatele GPS ale celor 26 monede descoperite la sud de localitatea Jebel.

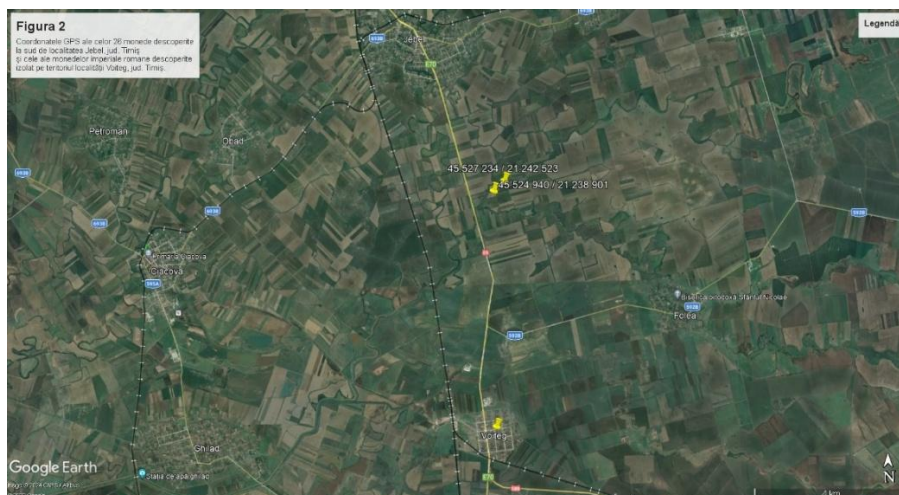


Fig. 2 – coordonatele GPS ale celor 26 de monede descoperite la sud de localitatea Jebel și cele ale monedelor imperiale romane descoperite izolat pe teritoriul localității Voiteg.

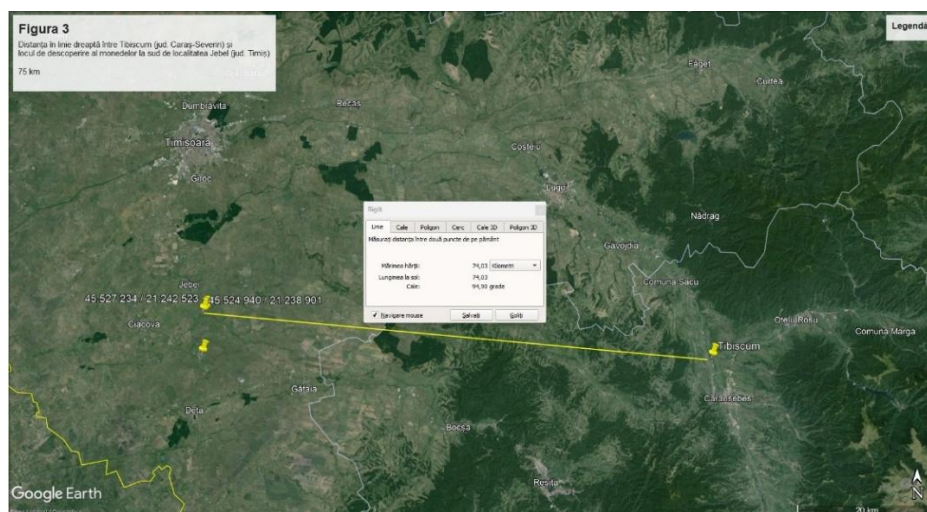


Fig. 3 – distanța în linie dreaptă între *Tibiscum* (Jupa, jud. Caraș-Severin) și locul de descoperire al monedelor la sud de localitatea Jebel (jud. Timiș).

Marija MITIĆ,
Branislava
MAKSIMOVIC
(Università di Novi Sad)

**L' influsso degli elementi
dell'arte nella corte
rinascimentale. Uno studio
degli esempi di biografie
di Vasari in *Le vite de' piu'
eccellenti pittori, scultori
e architettori***

Abstract: (The Influence of Elements of Art in the Renaissance Court: A Study of Vasari's Examples of Biographies in *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*) The Renaissance period witnessed a remarkable convergence of artistic innovation and cultural patronage within the courtly circles of Italy. Giorgio Vasari's "*Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*" serves as a rich source of biographical narratives that illuminate the lives and works of prominent Italian artists of the time. This research endeavors to delve into Vasari's accounts to investigate the influence of the elements of art—such as line, color, shape, texture, and space—within the context of the Renaissance court. By examining how these elements were portrayed, practiced, and valued by artists and their patrons, this study aims to offer insights into the cultural, social, and aesthetic dynamics of the Renaissance period. The primary objective of this research is to explore the role and significance of the elements of art within the Renaissance court as depicted in Vasari's biographies. Specifically, the study seeks to analyze how artists incorporated and manipulated these elements in their works to cater to the tastes and preferences of their courtly patrons. By scrutinizing Vasari's narratives, the research aims to unravel the ways in which artistic techniques and styles were influenced by the courtly environment, as well as how they contributed to the construction of cultural identities and power dynamics within Renaissance society. Furthermore, the study aims to contribute to a deeper understanding of the interplay between art, politics, and society during this pivotal period in Western art history. Through a nuanced examination of Vasari's accounts, this research endeavors to shed light on the multifaceted relationship between art and the Renaissance court, offering fresh perspectives on the intricate web of artistic patronage, innovation, and cultural exchange that characterized this vibrant era.

Keywords: *Renaissance court, Elements of art, Giorgio Vasari, Biographies, Literary history.*

Riassunto: Il periodo rinascimentale ha visto una notevole convergenza tra innovazione artistica e patrocinio culturale all'interno dei circoli cortigiani italiani. Le *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* di Giorgio Vasari rappresentano una ricca fonte di narrazioni biografiche che illuminano le vite e le opere dei principali artisti italiani dell'epoca. Questa ricerca si propone di esplorare i racconti di Vasari per indagare l'influenza degli elementi dell'arte—come la linea, il colore, la forma, la texture e lo spazio—nel contesto della corte rinascimentale. Analizzando come questi elementi siano stati rappresentati, praticati e valutati dagli artisti e dai loro mecenati, lo studio mira a offrire spunti sulle dinamiche culturali, sociali ed estetiche del periodo rinascimentale. L'obiettivo principale di questa ricerca è esplorare il ruolo e il significato degli elementi dell'arte all'interno della corte rinascimentale, come descritti nelle biografie di Vasari. In particolare, lo studio si propone di analizzare come gli artisti abbiano incorporato e manipolato questi elementi nelle loro opere per soddisfare i gusti e le preferenze dei loro

mecenati cortigiani. Scrutando le narrazioni di Vasari, la ricerca si prefigge di svelare i modi in cui le tecniche artistiche e gli stili siano stati influenzati dall'ambiente cortigiano, e come questi abbiano contribuito alla costruzione delle identità culturali e delle dinamiche di potere nella società rinascimentale. Inoltre, lo studio intende contribuire a una comprensione più profonda dell'interazione tra arte, politica e società durante questo periodo cruciale nella storia dell'arte occidentale. Attraverso un'analisi sfumata dei racconti di Vasari, questa ricerca cerca di fare luce sulla relazione complessa tra arte e corte rinascimentale, offrendo nuove prospettive sull'intreccio di patrocinio artistico, innovazione e scambio culturale che ha caratterizzato questo vibrante periodo.

Parole-chiavi: *Corte rinascimentale, Elementi dell'arte, Giorgio Vasari, Biografie, Storia letteraria.*

1. Introduzione

Quando si parla dello sviluppo dell'arte nelle città-stati italiane, si può affermare con sicurezza che il XIV secolo rappresenta un periodo chiave che segna la transizione degli artisti da semplici artigiani a figure riconosciute e prestigiose. Questa trasformazione, iniziata principalmente in città come Firenze, Siena e Venezia, è legata al ruolo che queste città-stati hanno avuto durante il primo Rinascimento, nonché alla loro influenza sulla posizione sociale degli artisti. Inoltre, l'affermazione degli artisti è stata influenzata anche dalle esigenze delle corti dei sovrani nelle città italiane, in particolare nell'Italia settentrionale e centrale. In queste corti cresceva la necessità di opere d'arte che rappresentassero potere e sfarzo, rispondendo ai gusti sofisticati della classe dirigente. Il XIV secolo, quindi, ha segnato l'emancipazione degli artisti, che si sono elevati a un nuovo livello sociale grazie al patronato e al mecenatismo, sia da parte di sovrani italiani che di altri, desiderosi di possedere opere d'arte nelle loro corti non solo per il piacere estetico, ma anche come strumento di legittimazione politica e sociale (Toffanello 2012:127-129).

Il riconoscimento che un artista poteva ottenere alla corte di un sovrano dipendeva dalla qualità del suo lavoro e dall'abilità riflessa nelle sue opere. Ammirare un'opera d'arte significava in realtà ammirare l'artista stesso. Proprio per questo motivo, l'interesse per lo studio delle tecniche artistiche, come la pittura, la scultura e l'architettura, diventa sempre più grande. Allo stesso tempo, le biografie degli artisti importanti diventano oggetto di interesse non solo per altri artisti, ma anche per scrittori e altri rappresentanti dell'intelligenza dell'epoca. Uno dei primi testi letterari che tratta di manifesti artistici e delle tecniche pittoriche del tardo Medioevo e del primo Rinascimento è *Il libro dell'arte* del pittore italiano Cennino Cennini, scritto all'inizio del XV secolo. L'opera è scritta in forma di trattato, in volgare, e rappresenta una delle fonti più importanti sia nel campo della letteratura sia della storia dell'arte, anche se l'interesse per lo studio di quest'opera emerge più tardi, durante il XIX secolo (Cennini 1859,100).

Oltre all'opera di Cennini, una delle opere più rilevanti e una delle fonti primarie nello studio della vita e delle opere degli artisti italiani medievali e rinascimentali è senz'altro *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*¹ di Giorgio Vasari (Vasari 1550). La prima edizione a stampa risale al 1550 ed è scritta in forma di novelle raccolte in una serie di biografie. L'opera era positivamente accolta dai contemporanei di Vasari, dunque già durante la sua vita, motivo per cui si diceva che questo pittore e scultore fosse abile non solo con gli strumenti artistici, ma anche con la penna e l'inchiostro (Della Valle 1999, 47-49).

L'opera di Vasari si distingue per il suo carattere didattico, poiché, oltre a uno stile narrativo raffinato concepito in forma di novella, rappresenta una sorta di manuale con testi pratici, destinati principalmente all'ambiente in cui l'autore lavorava. Tuttavia, nell'opera emerge una nuova tipologia di artista-autore, che avrà un ruolo importante nella codificazione del lessico artistico, presente sia nella tradizione artistica, sia in quella letteraria e linguistica. Proprio per questi motivi, quest'opera è oggetto del nostro studio. L'obiettivo della nostra ricerca è dimostrare che nell'opera di Vasari è presente un legame tra gli elementi artistici e letterari, rappresentati nella cultura di corte durante l'Umanesimo e il Rinascimento.

1.2. Il concetto di artista cortigiano nell'opera di Vasari

Come accennato nell'introduzione, bisogna sottolineare che le necessità dei sovrani nelle corti rinascimentali richiedevano l'impiego di un gran numero di artigiani e, successivamente, di artisti. Per un artista, l'accettazione dello status di cortigiano portava certamente molti vantaggi: maggiore sicurezza economica, la possibilità di creare opere d'arte riconosciute, opportunità di avanzamento sociale e persino una relativa indipendenza. Artisti come i pittori potevano avvicinarsi al sovrano e spesso ricevevano, oltre al compenso per il loro lavoro, anche titoli nobiliari. In una posizione leggermente meno favorevole si trovavano scultori e architetti, che non potevano fare la loro attività mantenendo un contatto diretto con il sovrano, bensì con altri rappresentanti del potere di corte, come il maggiordomo (Toffanello 2012, 126).

Oltre al sovrano, anche altri aristocratici partecipavano al mecenatismo e al sostegno degli artisti rinascimentali. Nell'ambito di questo processo è rilevante il termine "mediazione culturale," che rappresenta la relazione tra il mecenate, l'artista e il committente dell'opera d'arte. In questo processo emergeva la figura dell'aristocratico mediatore, che permetteva agli artisti di entrare in contatto con il committente, solitamente il sovrano o un altro rappresentante del potere, portando a una collaborazione di successo che spesso si concludeva con l'assunzione stabile dell'artista (Cont 2011, 213).

Questa concezione dell'artista-cortigiano è rappresentata anche nelle *Le vite* di Vasari, dove nella dedica dell'opera rivolta al Duca di Firenze, Cosimo de' Medici,

¹ *Le Vite* di Vasari sono state studiate da molti storici italiani e di altri paesi europei, storici della letteratura e critici letterari, specialmente dalla seconda metà del XX secolo, tra cui Marco Ruffini, Maria Loh, Anna Maria Giusti, Asley Elston, Steven Stowell e altri.

l'autore definisce il suo rapporto con il sovrano, mecenate di numerosi artisti. Infatti, nel testo della dedica, Vasari sottolinea che ha modificato il suo lavoro, il cui manoscritto originale aveva consegnato al Duca, per quasi diciassette anni affinché tutti gli artisti di eccezionale importanza erano inclusi nella seconda edizione ampliata. Come apprendiamo dal testo della dedica, Vasari afferma che si tratta di artisti che, grazie alle loro magnifiche opere, sono degni di vivere nella memoria eterna degli altri. Aggiunge però che molti di loro hanno raggiunto il successo grazie alla bontà e alla generosità di Cosimo de' Medici. Sotto la protezione di questo sovrano, che ha sponsorizzato il lavoro degli artisti, molti di loro, ispirati dal progresso e dalla fiducia reciproca, hanno dato vita a colori e splendide opere d'arte (Vasari 1846, 76-77).

Pertanto, Vasari sottolinea che tutti i meriti riguardanti il successo e la prosperità degli artisti appartengono a Cosimo de' Medici, e per questo motivo dedica *Le vite* proprio a lui, l'unico signore, padre e protettore delle arti.

”Ma comunque sia, abbiano i virtuosi e gli artefici nostri, a comodo e beneficio de' quali mi sono messo a tanta fatica, di quanto ci averanno di buono, d'utile e di giovevole, obbligo in tutto a Vostra Eccellenza illustrissima; poichè, in stando io al servizio di Lei, ho avuto, con l' ozio che le è piaciuto di darmi, e col maneggio di molte anzi infinite sue cose, comodità di mettere insieme e dare al mondo tutto quello che al perfetto compimento di questa opera pareva si richiedesse. E non sarebbe quasi impietà, non che ingratitudine, che io ad altri dedicassi queste Vite, o che gli artefici da altri che da voi riconoscessino qualunque cosa in esse averanno di giovamento o piacere; quando, non pure col vostro aiuto e favore uscirono da prima ed ora di nuovo in luce, ma siete voi, ad imitazione degli avoli vostri, solo padre, signore ed unico protettore di esse nostre arti? ” (Vasari 184, 76).

Non è del tutto casuale che Vasari desideri giustificare la sua intenzione di scrivere davanti al Duca di Firenze. Infatti, lo stesso Vasari lavorava alla corte della famiglia de' Medici, sotto il patrocinio di Cosimo de' Medici, che apprezzava l'opera artistica di Vasari. Per questo motivo, l'autore tende a mantenere il sostegno e il favore del duca, poiché, secondo il codice che ogni artista-cortigiano doveva rispettare, non era consentito deviare dalla volontà e dagli ordini del sovrano. Simili opinioni si ritrovano anche nell'autore Baldassare Castiglione, che nel suo libro *Il Cortegiano* parla, tra l'altro, del ruolo dell'artista-cortigiano. Castiglione sottolinea inoltre che l'artista-cortigiano deve rispettare la volontà del sovrano, affidandosi più al suo pensiero che al proprio, poiché i propri pensieri e opinioni possono spesso portarlo sulla strada sbagliata. Chi è saggio e prudente nel suo giudizio ascolterà il consiglio del sovrano, assicurandosi così una via sicura verso il successo (Castiglione 1606, 64-68).

La stessa idea si manifesta anche nell'opera di Vasari, che già nell'introduzione implica la complessità della figura dell'artista-cortigiano, suggerendo che ogni artista debba dimostrare obbedienza e devozione verso il proprio sovrano, mantenendo al contempo alcuni elementi nel proprio lavoro, derivati da un approccio artistico che riflette la libertà creativa.

Nel prosieguo dell'articolo ci soffermeremo sull'analisi di alcuni esempi delle biografie di Vasari, che testimoniano l'influenza di determinati artisti nel campo della letteratura rinascimentale, dell'arte e della cultura di corte.

2.1. Vasari biografo, storiografo e narratore

Nel loro ormai imperdibile manuale della teoria letteraria, Warren e Wellek sottolineano tre punti di partenza nello studio delle biografie al fine di risalire al significato di un'opera letteraria. Oltre alla considerazione della biografia come fonte per lo studio del profilo psicologico dell'artista e del processo creativo, esso in particolare può contribuire a stabilire il nesso tra la vita di un artista e il suo prodotto artistico nonché a mettere a fuoco la genialità dell'artista e il suo sviluppo intellettuale, emozionale e morale (Velek, Voren 1974, 54). Va ribadito, però, che la comprensione del legame tra la vita di un artista e la sua opera dovrebbe essere considerata anche dal punto di vista storico, sia come l'inquadramento contestuale delle stesse opere sia come specifica interpretazione applicata dal biografo sul materiale trattato¹. Alla luce dei presupposti indicati sopra, l'opera di Vasari offre preziosi spunti per ricerche che si diramano in più direzioni e su più livelli, dove si intrecciano indicando una scrittura che tende a vestirsi di oggettività pur rimanendo segnata dalle scelte perlopiù soggettive. Non volendo sminuire il valore del grande sforzo e la sensibilità intellettuale di Vasari nel raccogliere e di "trarre da la voracissima bocca del tempo" le vite e le opere degli artisti quattro-cinquecenteschi, per cui *Le Vite* hanno costituito e ancora costituiscono la fonte *non plus ultra* dell'arte rinascimentale, nella nostra analisi vorremmo soffermarci su alcuni aspetti che potrebbero apparire di minore importanza in confronto con l'immenso contributo dell'opera nella storia dell'arte, i quali, però, sono indicativi di una preparazione tipicamente umanistica, che sta a base della struttura formale e narrativa e della codificazione stilistico-linguistica.

Nella dedica dell'opera in cui Vasari si rivolge a Cosimo de' Medici dicendo: "Onde, per l'obbligo che questo secolo, queste arti e questa sorte d'artefici debbono comunemente a gli suoi et a lei come erede della virtù loro e del lor patrocinio verso queste professioni" si legge anche la prospettiva del significato e dell'interpretazione. Per Vasari la bella epoca che parte da Cimabue e finisce con Michelangelo, "che meritamente debbe esser detto scultore unico, pittore sommo et eccellentissimo architetto", quindi l'artista ideale, deve il suo fascino e la gloria ai grandi e virtuosi mecenati che riconobbero l'importanza del rinnovo spirituale e artistico e lo aiutarono, al contempo misurando la propria magnanimità e stabilendo la nuova scala di valori. Dal momento in cui la corte diventa l'ambiente ideale che favorisce lo sviluppo artistico-culturale, il rapporto dell'artista-cortigiano e il mecenate si basa su una

¹ La stessa analogia che sta nel rapporto tra la storia, come susseguirsi di eventi più o meno rilevanti che cambiano la realtà e sono percepiti in modo oggettivo, e la storiografia, come disciplina che raccoglie, analizza e interpreta fatti storici, partendo sempre dal punto di vista soggettivo e personale dello storiografo, va applicata al rapporto tra la vita di una persona e la sua biografia.

perfetta reciprocità, nella quale la magnanimità e liberalità del signore si uguagliano con la genialità e l'eccellenza dell'artista.

L'insolita modernità di Vasari si rispecchia anche nella metodologia e la finalità esposte nel proemio. Nel seguente brano leggiamo lo zelo con il quale Vasari ha realizzato il suo lavoro accedendoci con una coscienza scientifica:

“[...] avendo speso moltissimo tempo in cercar quelle, usato diligenza grandissima in ritrovare la patria, l'origine e le azzioni degli artefici e con fatica grande ritrattole dalle relazioni di molti uomini vecchi e da diversi ricordi e scritti lasciati dagli eredi di quelli in preda della polvere e cibo de' tarli, e ricevutone finalmente et utile e piacere, [...]”

Quindi la sua impresa, che richiede il tempo, la diligenza e la fatica, rappresenta una ricostruzione dei fatti e delle informazioni ottenute da varie fonti, orali e scritte. La consapevolezza di uno spirito pratico¹, il termine con cui Vasari definisce se stesso, di discernere tratti essenziali del cambiamento del contesto storico-culturale e di individuarne i fautori, prendere le mosse “dall'esempio degli antichi, ma de' moderni ancora, che i nomi di moltissimi vecchi e moderni architetti, scultori e pittori insieme con infinite bellissime opere loro in diverse parti di Italia si vanno dimenticando e consumando a poco a poco” e lo spinge a “difenderli il più che io posso da questa seconda morte”. E' quindi il dovere di un intellettuale umanistico, che si distingue anche dagli “eredi di quegli artisti”, di salvare dall'oblio tutto quello che egli ritiene caratteristico della nuova età scegliendo, analizzando, sottolineando quello che stima fondamentale, anche al fine di delineare un frammento della storia evidenziandone la natura progressiva.

La finalità dell'opera è doppia: d'una parte, come si è visto, Vasari vuole mantenere gli artisti e le loro opere “più lungamente nella memoria de' vivi” , e dall'altra, recare utilità e piacevolezza al lettore. Il principio oraziano *utile cum dulci*, impostosi soprattutto nel periodo tardorinascimentale come *conditio sine qua non* di qualsiasi opera letteraria, filosofica, morale e politica, detiene fermamente *Le Vite* entro le coordinate umanistico-rinascimentali, rendendo limitata qualsiasi altra considerazione epistemologica.

Come notò Burckhardt, “gli Italiani hanno avuto, (...) una decisa propensione e attitudine a descrivere esattamente l'uomo storico ne' suoi tratti e nelle sue qualità intime ed esteriori” (Burckhardt 1955, 354).

Questa attenzione al particolare nell'individuo, alla sua soggettività e spiritualità (Burckhardt 1955, 144) nel Vasari si traduce in una narrazione che tende a illuminare e a individuare gli episodi e gli eventi della vita di un artista che ne ribadiscono l'individualità che però è sempre storicizzata e quindi inscindibile dal contesto. Gli

¹ Nella conclusione dell'opera, Vasari dice: “la quale per la lunga pratica (e sia detto ciò senza invidia) così riconosce le varie maniere deli artefici, come un pratico cancelliere, i diversi e variati scritti de' suoi equali”. (Vasari 1986, 954)

incipit, per esempio, suggeriscono l'impostazione narrativa della biografia dalla quale risalta l'esemplarità, che testimonia a favore della tesi sulla ricerca dell'individualità. Riassumendo in poche parole la vita, Vasari trae dalle opere e dal carattere le idee universali, che servono appunto a *docere*.

2.2. Piero di Cosimo e Francesco Mazzola

Gli studi incentrati sul nesso tra la biografia vasariana e la tradizione novellistica hanno aperto nuove prospettive di comprensione di quest'opera – ricordiamo l'antibiografia di Paola Barocchi e l'influsso del modello decameroniano di Laura Riccò. Secondo la Marcelli, i capilettere che riassumono la vita di un artista fungendo al contempo da microcornice del racconto che segue (Marcelli 2021, 62). Partendo dalle ipotesi sulla natura novellistica della prosa vasariana ne *Le Vite*, sugli esempi delle biografie di Piero di Cosimo e Francesco Mazzola detto il Parmigianino, cercheremo di illuminare l'influsso della narrazione novellistica, che al fine di rappresentare i fatti in modo lineare, tende anche a accentuare la peculiarità del narrato. La logica interna della novella, sempre in cerca del nuovo e dell'insolito, favorì la *quête* umanistica dell'individualità intesa come novità e genialità.

Confronteremo le righe introduttive delle biografie sopraindicate:

Piero di Cosimo:

“Chi pensasse a' pericoli de' virtuosi et agli incomodi che e' sopportano ne la vita, si starebbe per avventura assai bene lontano da la virtù, considerando massimamente che, se bene ella fa di bellissimi ingegni, ella ne fa ancora de' tanto astratti e difforni dagli altri che, fuggendo la pratica degli uomini, cercano solamente la solitudine.” (Vasari 1986, 570)

E poco più sotto: “i quali le più volte tornano in danno loro, sì come la stessa vita fantastica gli conduce a fini miserabili; come apertamente poté vedersi in tutte le azioni di Piero di Cosimo” (Vasari 1986, 570)

Francesco Mazzola:

“Il che per il vero troppo più spesso avviene che non avrebbe bisogno il comodo umano, pervenendo il più delle volte il benignissimo influsso delle doti eccellenti e rare in persone più spiritate, che spiritose, le quali fuggono lo esercitarsi; né far lo vogliono se non per punti di luna o per capriccio de' cervelli loro, più tosto bestiali che umani. E certamente non niego che il lavorare a furore non sia il più perfetto, ma biasimo bene il non lavorar mai.” (Vasari 1986, 815)

Attraverso tutto il testo è vistosa la ripetizione dei vocaboli come virtù¹, astratto, bizzarro, strano, difforme e solitudine che sono concetti di base con cui Vasari descrive la vita e le opere di Piero. Studi recenti hanno dimostrato che la descrizione di Vasari

¹ Come ha mostrato A. Quondam, questo lemma appare più di 700 volte nell'opera, e E. Mattioda ha accennato all'influsso del Machiavelli attraverso il binomio virtù-fortuna (Marcelli 2021, 56).

fu prettamente arbitraria, basata su una ricostruzione dei fatti poco attendibili che l'autore decise di interpretare in chiave aneddotica (Goodchild 2006, 2). Quindi non disponendo delle fonti scritte, Vasari si affida alle opere e a quanto riportato da amici e conoscenti di Piero (Nova 2015, 59). Goodchild accenna al nesso tra “bizzarro” e “burlesco”, individuando nella poesia di Agnolo Bronzino l'ipotesto dell'invenzione vasariana. Potremmo aggiungere anche che il carattere di Piero, che “era tanto amico de la solitudine, che non aveva piacere se non quando pensoso da sé solo poteva andarsene fantasticando e fare i suoi castelli in aria” potrebbe essere ricondotto alla malinconia, stato d'anima provocato dall'eccesso di bile nera, che “predisponesse alla contemplazione e alle attività intellettuali” (Alfano 2017, 25).

Questi uomini, in preda dell'umore che gli porta al cambiamento degli stati d'animo, tuttavia restano ingegnosi e geniali. Piero fu uno la cui “meschinità fu ricoperta da bizzaria e da altro spirito filosofico” (Vasari 1986: 570), e rimane innegabile che la sua genialità fosse dovuta proprio alla bizzaria del suo cervello. Nonostante l'indole strana e solitaria, “nel ragionamento era tanto diverso e vario, che qualche volta diceva sì belle cose che faceva crepar delle risa altrui.” (Vasari, 1986, 575). Se da una parte la bizzaria e la stranezza lo hanno reso introverso, fantasioso e poco pratico, dall'altra proprio queste virtù hanno contribuito a suscitare reazioni altrettanto forti e contraddittori nei suoi interlocutori.

La natura ha dotato il Parmigianino “di sì graziato e leggiadro spirito” le cui opere “di bella maniera, d'arie, di leggiadria e di grazia” superarono ognuno. La leggiadria e la grazie si rispecchiavano anche nella sua pittura. Il suo modo di operare, così grazioso e meraviglioso, gli salvò la vita, come ricorda Vasari, durante il sacco di Roma nel 1527:

“Per il che giunti sopra e vedutolo lavorare, stupiti di quella opera che faceva, lo lasciarono seguitare e, mentre che le crudeltà mettevano quella povera città in perdizione, egli fu da quei tedeschi proveduto e grandemente stimato, senza che gli fosse fatta offesa alcuna.” (Vasari 1986, 818)¹

Anche se gli studi recenti hanno mostrato che al Parmigianino fu offerto rifugio dalle famiglie Colonna e Sanvitale (Viola 2007, 45), questa aneddote di Vasari mostra la sua inclinazione a mostrare il dono divino che non è solo nel Parmigianino, ma la genialità ed eccellenza di tutti gli artisti di cui parla sono espressione della divina mente.

Una certa similitudine intercorre tra la biografia e il carattere dei due artisti. Entrambi virtuosi, bellissimi ingegni ed eccellenti; però Vasari non può fare a meno di menzionare qualche “difetto” dei due che gli ha impedito a raggiungere la perfezione. Il Parmigianino aveva “il cervello a continovi ghiribizzi di strane fantasie lo tirava fuor de l'arte, potendo egli guadagnare quello oro ch'egli stesso avrebbe voluto” (Vasari

¹ Un altro pittore, il Rosso, non ebbe la stessa fortuna durante il sacco di Roma, perché è stato imprigionato e maltrattato dai Tedeschi (Vasari 1986, 774).

1986, 815) e Piero “da natura uno spirito molto elevato et era molto stratto e vario di fantasia dagli altri giovani che stavono con Cosimo per imparare la medesima arte” (Vasari 1986, 571). La bizzaria e la fantasia sono insieme la causa del successo e del fallimento degli artisti; queste caratteristiche della natura e dell’ingegno, come sedi delle doti artistiche, stanno alla base del loro contributo alla storia dell’arte nel giusto momento storico, mentre cervello bizzarro e fantasioso li rende inadatti alle regole della vita sociale (entrambi sono descritti da Vasari come “bestiali”).

Il fatto che Vasari si accorge di queste imperfezioni lo porta a completare l’idea didattica dell’esemplarità, permettendogli di esprimerne il proprio giudizio. L’opinione sulla vita di Piero, circoscritta dal periodo ipotetico, è perlopiù negativa: “Se fusse stato più domestico et amorevole verso gli amici, il fine della sua vecchiezza non sarebbe stato meschino”; nella seconda edizione de *Le Vite*, sul suggerimento di Vincenzo Borghini, fu eliminata insieme ad altre frasi “moralessanti” che sono frutto della percezione soggettiva di Vasari (Nova 2015, 61). Per quanto riguarda il Parmigianino, Vasari incolpa la sua propensione verso l’alchimia, nella quale “invano e perduto il cervello, sempre fu povero” arrivando addirittura a definirlo “stolto” perché preferì “l’incerto al certo” e dove poté “facilmente acquistar lode”, cercò “con somma fatica venire in perpetuo biasmo” (Vasari 1986, 815).

2.3. Gentile Bellini – motivi orientali sulla tela

Parlando del concetto di arte nel tardo Medioevo e nel primo Rinascimento, dobbiamo menzionare il fatto che molti temi, motivi e simboli presenti nelle opere di pittori, scultori e altri artisti sono spesso rappresentati anche nella cultura e nella letteratura, sia in prosa che in versi (Sotgiu 1998, 219). Analizzando le biografie di artisti illustri, scritte da Vasari, incontriamo una delle famiglie di pittori più importanti, i Bellini di Venezia. Il primo rappresentante di questa famiglia dei pittori veneziani, e uno dei fondatori della scuola pittorica veneziana, è Jacopo Bellini. Dipingendo prevalentemente scene pastorali e religiose¹, prima su tela e poi su legno, Jacopo ha influenzato notevolmente i suoi figli, Giovanni e Gentile, che hanno proseguito con successo l’esempio paterno. Di ciò apprendiamo proprio da *Le vite* di Vasari, nella sezione dedicata a questa famiglia di pittori (Vasari 1849, 7-8).

Tuttavia, Vasari evidenzia un dato importante, che testimonia come tutti e tre i pittori di questa famiglia hanno dipinto, oltre a temi pastorali e religiosi, anche ritratti di sovrani. Jacopo ha ritratto Caterina Cornaro, regina di Cipro; Giovanni ha ritratto il doge veneziano Leonardo Loredano; mentre Gentile ha realizzato il ritratto del sultano ottomano, Maometto II. Qui si approfondisce un contesto più ampio, legato al ruolo dell’artista-cortigiano, poiché tutti e tre i pittori, padre e figli, operavano sotto il patrocinio di diverse corti sovrane, creando in un certo senso opere di arte impegnata, ovvero ritratti dei suddetti sovrani. Analizzando le note di Vasari sulla famiglia Bellini, merita particolare attenzione la biografia di Gentile Bellini, che ha vissuto e lavorato a Costantinopoli, alla corte del grande sultano. Con uno stile narrativo molto raffinato,

¹ La sua opera più significativa è il *Crocifissione*, che si conserva nel Museo Castelvecchio di Verona.

Vasari ci introduce attentamente e gradualmente alla storia del viaggio di Bellini a Costantinopoli, probabilmente ispirato dalle informazioni e dai fatti registrati nel diario dello storico Marino Sanuto¹.

Dal testo successivo di Vasari apprendiamo che un ambasciatore veneziano ha mostrato al sultano alcuni ritratti eseguiti da Giovanni Bellini, e il sultano ha desiderato immediatamente che questo artista venisse alla sua corte per realizzare il suo ritratto. Tuttavia, poiché Giovanni era in cattive condizioni di salute, il Consiglio dei Dieci veneziano ha deciso di inviare suo fratello Gentile, ritenendo che avrebbe svolto al meglio questo compito. Il seguente passaggio testimonia al meglio come Gentile abbia guadagnato fama alla corte del sultano:

Non vi dimorò molto Gentile, che ritrasse esso imperator Maumetto di naturale, tanto bene che era tenuto un miracolo : il quale imperatore, dopo aver vedute molte sperienze di quell'arte , dimandò Gentile se gli dava il cuor di dipignere sè medesimo; ed avendo Gentile risposto che sì, non passò molti giorni che si ritrasse a una spera tanto proprio, che pareva vivo; e portatolo al signore, fu tanta la maraviglia che di ciò si fece, che non poteva se non imaginarsi che egli avesse qualche divino spirito addosso: e se non fusse stato che, come si è detto, è per legge vietato fra' Turchi quell' esercizio , non avrebbe quello imperator mai licenziato Gentile. Ma o per dubbio che non si mormorasse, o per altro, fattolo venir un giorno a sè, lo fece primieramente ringraziar delle cortesie usate, ed appresso lo lodo maravigliosamente per uomo eccellentissimo: poi dettogli che domandasse che grazia volesse, che gli sarebbe senza fallo conceduta; Gentile, come modesto e da bene, niente altro chiese, salvo che una lettera di favore, per la quale lo raccomandasse al serenissimo Senato ed illustrissima Signoria di Vinezia sua patria: il che fu fatto quanto più caldamente si potesse (Vasari 1849, 14).

Dunque, come possiamo concludere dal passaggio citato, il sultano, ammirando il lavoro artistico di Bellini, sostenne l'opera di questo artista, mostrandogli favore e rispetto. Questo è un fatto importante che testimonia del rapporto di fiducia sviluppatosi qui tra il sultano e l'artista, che, essendo un inviato straniero alla corte del sultano, ha diventato anche cortigiano. Inoltre, Vasari afferma che l'opera di Gentile Bellini era molto apprezzata dal sultano, che si era innalzato al di sopra delle severe regole stabilite dalla legge della religione islamica. In effetti, anche se la religione islamica proibiva la raffigurazione di figure umane, il sultano, riconoscendo il talento e l'eccezionale lavoro di Gentile, ha accettato il ritratto con entusiasmo, allontanandosi dalle rigide leggi dell'Islam. Questo ci convince ulteriormente del fatto che questo artista aveva guadagnato una grande reputazione nella capitale ottomana, forse maggiore di quella di qualsiasi altro artista dell'epoca.

¹ Marino Sanuto (1466-1536) è stato uno storico veneziano e membro del Maggior Consiglio, che nei suoi scritti ha registrato dati cronachistici e li ha raccolti nel suo lavoro *Diarii*, Melchiorre, M. (2017). Sanudo, Marino il Giovane, *Dizionario biografico degli Italiani*, Vol. 90, [https://www.treccani.it/enciclopedia/a/marino-marin-il-giovane-sanudo_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/a/marino-marin-il-giovane-sanudo_(Dizionario-Biografico)/).

Tuttavia, Gentile Bellini non lasciò solo un forte contributo artistico dipingendo il ritratto del sultano ottomano Maometto II. Sulla sua tela sono presenti motivi orientali che testimoniano la forte influenza reciproca tra la cultura veneziana e quella ottomana, ripresa in una forma artistica raffinata che apparirà anche nelle opere di altri artisti europei (Küçükhasaköylü 2015, 81-95).

Il primo elemento in cui si nota l'intreccio tra la simbologia veneziana e ottomana sono gli elementi architettonici, ovvero l'arco trionfale della porta d'ingresso della chiesa di San Zaccaria, raffigurato nell'opera di Bellini come il luogo in cui dovrebbe incoronarsi il sultano stesso. Si potrebbe vedere un parallelo con l'ingresso del sultano nel Palazzo Nuovo (Yeni Saray), costruito due anni prima dell'arrivo di Bellini a Costantinopoli, che anch'esso ha tre ingressi, o porte, che conducono alle stanze del sultano. Allo stesso modo, nel campo di battaglia, intorno alla tenda del sultano, vengono collocati tre padiglioni di soldati a sua protezione (Villa 1985, 164).

Un secondo motivo importante osservabile nel dipinto è il contrasto tra il turbante del sultano e le sei corone sullo sfondo. Queste sei corone probabilmente simboleggiano i sei sovrani che il grande sultano Maometto II sconfisse per diventare il sovrano più potente. D'altra parte, il turbante sulla testa del sultano rappresenta l'autorità suprema ottomana, e viene raffigurato nei colori bianco e rosso, che il sultano Maometto II indossava spesso (Pedani-Fabris 1997, 10-12).

Il terzo motivo presente nel ritratto è il tappeto orientale all'ingresso. Il tappeto, arricchito con perle e gemme, simboleggia il prestigio e il lusso del palazzo del sultano e rappresenta un elemento del patrimonio culturale ottomano. I tappeti orientali erano uno dei motivi frequentemente rappresentati dai pittori europei e decoravano spesso gli interni delle case nobiliari nelle città-stato italiane, diventando così parte anche del patrimonio culturale italiano (Mitić 2020, 105).

L'influsso della cultura orientale, e in particolare di quella ottomana, non si riflette solo nella forma artistica di un pittore come Gentile Bellini, come testimonia questo passaggio ne *Le vite* di Vasari. Durante il tardo Medioevo e l'Umanesimo rinascimentale, compaiono opere di viaggiatori e inviati italiani, diari dei viaggi e le cronache, che registrano i fatti delle conquiste del sultano Maometto II durante la caduta di Costantinopoli, oltre alle prime storie italiane sulla letteratura e la cultura ottomana. Ad esempio, l'assedio di Costantinopoli viene descritto nel resoconto cronachistico di Nicolò Barbaro, che nella sua opera *Giornale dell'assedio di Costantinopoli 1453* offre osservazioni registrate sotto forma di brevi rapporti presentati successivamente al Senato veneziano. Oltre a descrivere le circostanze della caduta di Costantinopoli, Barbaro fornisce informazioni significative sul sultano Maometto II, che prendeva come un comandante coraggioso ma nello stesso tempo come un crudele turco. Sebbene non abbia soggiornato alla corte del sultano, Barbaro ne offre una descrizione incisiva, rappresentandolo come un sovrano forte e severo, deciso a conquistare il mondo (Barbaro 1856, 45).

Una rappresentazione simile del sultano si trova anche nella tela di Gentile Bellini, che raffigura il potere conquistatore del sovrano sugli altri sovrani europei,

mostrando ammirazione e rispetto verso il sultano come protettore e mecenate, alla cui corte l'artista trascorreva del tempo e lavorava. In questo modo, emerge un nuovo tema che collega sottilmente le forme letterarie e artistiche, mostrate in modo simile nonostante la diversa percezione dei due autori. Si apre così una strada verso nuove ricerche comparative nei campi dell'arte e della letteratura, ispirate dalle note di Vasari.

Conclusione

Sulla base dell'analisi delle biografie di Giorgio Vasari, si può concludere che il suo approccio alla scrittura de *Le Vite* degli artisti era spesso aneddotico e soggettivo, basato più sull'interpretazione e su fonti secondarie che su documentazione affidabile. Le descrizioni degli artisti, come Piero, sono permeate da termini quali "bizzarro", "strano" e "melanconico", riflettendo la tendenza di Vasari a modellare il carattere e l'opera degli artisti attraverso la lente dei concetti culturali e filosofici dell'epoca.

Un approccio simile si riscontra nella sua descrizione di Gentile Bellini, dove, attraverso l'analisi dei motivi artistici come gli elementi architettonici, la simbologia del turbante e dei tappeti, si rivela l'interconnessione culturale tra Venezia e l'Impero Ottomano. L'opera di Bellini testimonia l'intreccio tra elementi orientali e occidentali, mentre il sultano Maometto II, rappresentato come conquistatore e mecenate, riflette la complessità delle relazioni interculturali.

Questi esempi evidenziano le potenzialità di ulteriori ricerche comparative tra le forme artistiche e letterarie implicite nell'opera di Vasari. Il suo lavoro, sebbene spesso criticato per la mancanza di accuratezza storica, offre una preziosa testimonianza del pensiero rinascimentale, intrecciando arte, filosofia e rapporti sociali in un'unica narrazione coerente.

FONTI

- Vasari, G. (1550). *Le vite de' piu' eccellenti pittori, scultori e architectori*, Venezia.
 Vasari, G. (1846). *Le vite de' piu' eccellenti pittori, scultori e architectori*, Tomo I, Firenze.
 Vasari, G. (1849). *Le vite de' piu' eccellenti pittori, scultori e architectori*, Tomo V, Firenze.
 Vasari, G. (1986). *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a tempi nostri. Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550*, a cura di Luciano Bellosi e Aldo Rossi, Torino.

BIBLIOGRAFIA

- Alfano, G. (2017). *L'umorismo letterario. Una lunga storia europea (secoli XIV-XX)*. Roma: Carocci editore.
 Barbaro, N. (1856). *Giornale dell'assedio di Costantinopoli 1453*, Vienna.
 Burckhardt, J. (1955). *La civiltà del Rinascimento in Italia*, a cura di Eugenio Garin, Firenze.
 Castiglione, B. (1606). *Il Cortegiano*, Vinegia.
 Cennini, C. (1859). *Il libro dell'arte. Trattato della pittura*. Firenze.
 Cout, A. (2011). Servizio al principe ed educazione cavalleresca. I paggi nelle corti italiane del seicento, Parte Prima. *Studi Secenteschi*, 52, 211-256.
 Della Valle, V. (1999). 'Ci vuol più tempo che a fare le figure'. Per una storia del lessico artistico italiano, *Testo e senso*, n. 2. 1999, 45-66.

- Goodchild, K. (2006). The Bizarre as Burlesque in Giorgio Vasari's Biography of Piero di Cosimo. In *Explorations in Renaissance culture* vol. 32, p. 190-203.
- Küçükhasköylü, N. (2015). Osmanlı Sarayının Portre Ressamları, *Milli Sarayla*, 81-95.
- Melchiorre, M. (2017). Sanudo, Marino il Giovane, *Dizionario biografico degli Italiani*, Vol. 90, [https://www.treccani.it/enciclopedia/marino-marin-il-giovane-sanudo_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/marino-marin-il-giovane-sanudo_(Dizionario-Biografico)/).
- Marcelli, N. (2021). Le 'Vite' vasariane fra tradizione biografica umanistica ed esemplarità boccacciana. In *Cultura e potere nell'età dell'Umanesimo. Percorsi storiografici in onore di Riccardo Fubini*, a cura di Lorenzo Tanzini, Firenze.
- Mitić, M. (2020), *Izveštaji mletačkih izaslanika u Carigradu od 15. do 18. veka (istorijski, kulturološki i književni aspekti)*, Doktorska disertacija, Beograd.
- Nova, A. (2015). Piero di Cosimo, Le Vite di Vasari e i limiti di un sistema teleologico. In: Capretti, Elena (Hrsg.): *Piero di Cosimo 1462 - 1522 : pittore eccentrico fra Rinascimento e maniera*; [Firenze, Galleria degli Uffizi, 23 giugno - 27 settembre 2015]. Firenze 2015, pp. 64-75.
- Pedani-Fabris, M. P. (1997) Simbologia ottomana nell'opera di Gentile Bellini, *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, 155/I, 1-29.
- Sotgiu, M. T. (1998). L'immagine poetica di Maria (sec. XIII-XVI), in *Madre del Signore dal Medioevo al Rinascimento*, 213-216.
- Toffanello, M. (2012). Gli artisti a corte nella Ferrara del Quattrocento, *Annali Online di Ferrara-Lettere*, Vol.1, 126-156.
- Velek, R., Voren, O. (1974). *Teorija književnosti*, Beograd.
- Villa, M. (1985). Gentile e la politica 'assembrante' a Stambol, in *Venezia e Turchi*, Milano, 160-185.
- Viola, L. (2007). *Parmigianino*, Parma.

Eusebiu NARAI
(Universitatea de Vest
din Timișoara)

**Activitatea Miciei Înțelegeri
în al doilea trimestru al anului 1933,
oglundită în paginile ziarului
bănățean „Vestul”.
Studiu de caz: aprilie 1933**

Abstract: (The activity of the Little Understanding in the second quarter of 1933, mirrored in the pages of the Banat newspaper <The West>. Case Study: April 1933) Also known as the Little Entente, the Little Understanding represented a defensive political organization, actually an alliance between Czechoslovakia, the Kingdom of Serbian-Croat-Slovene and Romania, established in 1920-1921. The above-mentioned alliance aimed to maintain the territorial integrity of its members, both in the face of Hungary's revisionist claims and the tendencies to restore the Habsburgs to the Hungarian throne. During 1933, the relations between the members of the alliance became closer. Founded by the national-peasant leader from Banat, Sever Bocu, the West newspaper addressed, in its pages, and during the period studied, various aspects regarding the external context, primarily European, but also the relations within the Little Understanding or the Romanian-Yugoslav bilateral relations, Romanian-Czechoslovak and Czechoslovakian-Yugoslav. There were clear differences in approach, starting from the intimate conviction of the founder of the aforementioned publication that the entire historical Banat should return to Romania after the First World War, in accordance with the provisions of the Political Convention signed with the Entente in August 1916. The above-mentioned newspaper was also concerned with some aspects of the activity of the Little Entente in April 1933, in a very turbulent internal and external context, but also with other issues of utmost importance: Yugoslavia's position in relation to the challenges undertaken at its borders; the attitude of the Little Entente and Poland towards the Directorate of the Four Great Powers (Germany, Italy, France, Great Britain); the process of the Hungarian optants from Yugoslavia at the Hague Court; mutual Romanian-Yugoslav visits, at the highest level.

Keywords: *Little Understanding, Poland, Directorate, Banat, "the West".*

Rezumat: La nivel european, al doilea trimestru al anului 1933 consemna, în special, consolidarea regimului național-socialist, în Germania. Cunoscută și sub numele de *Mica Antantă*, *Mica Înțelegere* a reprezentat o organizație politică defensivă, de fapt o alianță între Cehoslovacia, Regatul Sârbo-Croato-Sloven și România, constituită în anii 1920-1921. Alianța amintită mai sus a avut, drept scop, menținerea integrității teritoriale a membrilor săi, atât în fața pretențiilor revizioniste ale Ungariei, cât și a tendințelor de restaurare a Habsburgilor pe tronul Ungariei. În cursul anului 1933, relațiile dintre membrii alianței au devenit mai strânse. Fondat de liderul național-țăranist bănățean Sever Bocu, ziarul *Vestul* a abordat, în paginile sale, și în perioada studiată, diverse aspecte privind contextul extern, în primul rând european, dar și relațiile din cadrul Miciei Înțelegeri ori raporturile bilaterale româno-iugoslave, româno-cehoslovace și cehoslovaco-iugoslave. Existau diferențe clare de abordare, pornind de la convingerea intimă a fondatorului publicației amintite că întreg Banatul istoric trebuia să revină României după Primul Război Mondial, în conformitate cu prevederile Convenției politice semnate cu Antanta, în august 1916. Cotidianul amintit mai sus s-a preocupat și de unele aspecte ale activității Miciei Antante în luna aprilie 1933, într-un context intern și extern foarte agitat, dar și de alte probleme de maximă importanță: poziția Iugoslaviei față de provocările întreprinse la frontierele sale; atitudinea Miciei Înțelegeri și a Poloniei față

de Directoratul celor Patru Mari Puteri (Germania, Italia, Franța, Marea Britanie); procesul optanților unguri din Iugoslavia la Curtea din Haga; vizitele reciproce româno-iugoslave, la cel mai înalt nivel.

Cuvinte-cheie: *Mica Înțelegere, Polonia, Directorat, Banat, „Vestul”.*

La nivel european, al doilea trimestru al anului 1933 consemna, în special, consolidarea regimului național-socialist, în Germania: la 20 aprilie, Adolf Hitler¹ împlinea 44 de ani și, pentru prima dată, ziua sa de naștere devenea sărbătoare națională, fiind organizate parade și slujbe speciale în onoarea acestuia; la 26 aprilie se înființa *Gestapo*-ul², poliția secretă a Germaniei naziste; în data de 10 mai, *NSDAP*-ul³ organiza, în mod ostentativ, arderea cărților autorilor care nu corespundeau ideologiei naziste; în ziua de 26 mai, în Germania era adoptată o lege pentru sterilizarea eugenică; la 21 iunie, toate partidele non-naziste erau interzise pe teritoriul Germaniei. Nici susținătorii restaurării monarhiei în Germania nu aveau motive de bucurie, deoarece, la data de 3 iunie 1933, la Bonn, prințul Wilhelm al Prusiei, fiul⁴ fostului prinț moștenitor al Germaniei, se căsătorea cu o colegă studentă, Dorothea von Salviati, tinerii căsătoriți fiind aplaudați, la ieșirea din biserică, de aproximativ 10.000 de oameni, însă bunicul prințului, kaiser-ul Wilhelm al II-lea, decreta că el și-a pierdut, în urma acestei căsătorii, drepturile de a domni, în cazul restaurării monarhiei. A existat și un incident diplomatic, soluționat relativ rapid: la 5 aprilie 1933, Curtea Internațională de Justiție de la Haga decidea că Groenlanda aparținea de Danemarca și condamna aterizările norvegiene din estul Groenlandei, hotărâre susținută și de Norvegia (www.ro.wikipedia.org/wiki/1933, ultima accesare la 03.10.2024).

O serie de lucrări relatează pe larg sau analizează, în baza unor documente de arhivă, articole din presa vremii și mărturii ale contemporanilor, situația internă din Germania acelei perioade, cu implicații profunde asupra relațiilor internaționale (Williamson 2012; Simms 2023; Reichel 1993; Nolte 2009; McDonough 2019; Kitchen 2021; Carter Hett 2021; Gallego 2010; Frei 2007; Evans 2010; Bold/Ciupercă 2010).

Cunoscută și sub numele de *Mica Antantă*, *Mica Înțelegere* a reprezentat o organizație politică defensivă, de fapt o alianță între Cehoslovacia, Regatul Sârbo-Croato-Sloven și România, constituită în anii 1920-1921. Alianța amintită mai sus a avut, drept scop, menținerea integrității teritoriale a membrilor săi, atât în fața pretențiilor revizioniste ale Ungariei, cât și a tendințelor de restaurare a Habsburgilor

¹ Noul cancelar al Republicii de la Weimar.

² *Geheime Staatspolizei*.

³ *Partidul Național-Socialist al Muncitorilor din Germania*.

⁴ în etate de 26 de ani.

pe tronul Ungariei¹. Mica Înțelegere a fost edificată pe principii democratice, a constituit a cincea putere din Europa și a avut un pronunțat caracter federal, reprezentând o barieră în calea revizionismului și tendințelor revanșarde (www.enciclopediaromaniei.ro/wiki/Mica_Înțelegere, ultima accesare la 03.10.2024).

În cursul anului 1933, relațiile dintre membrii alianței au devenit mai strânse, prin înființarea *Consiliului Economic* al Miciei Antante. Prin acest demers, se urmăreau mai multe obiective, precum: aplicarea de tarife preferențiale între țările membre, colaborarea în domeniile industriei și agriculturii, introducerea unui sistem de contingentare, constituirea unor camere de comerț mixte, unificarea tarifelor practicate pe căile ferate, colaborarea atât în navigația aeriană, cât și în cea maritimă. Se dorea o mai rapidă circulație a armamentului și a altor furnituri militare. Cehoslovacia a propus chiar alcătuirea unui cartel industrial, capabil să reziste presiunilor exercitate de marile carteli internaționale. În egală măsură, țara noastră era dispusă să acorde Cehoslovaciei o zonă de porto-franco la Galați. Concomitent, au fost adoptate măsuri de îmbunătățire atât a navigației pe Dunăre, cât și a comunicațiilor². Fiecare stat al Miciei Înțelegeri avea pregătit un plan amănunțit de mobilizare, în caz de război, în contextul politicii expansioniste anunțate de cercurile conducătoare de la Berlin (www.enciclopediaromaniei.ro/wiki/Mica_Înțelegere, ultima accesare la 03.10.2024).

În cei 18 ani de existență,

„*Mica Înțelegere* a contribuit la menținerea păcii în regiunea central-europeană și dunăreană, la dezvoltarea legăturilor de colaborare, pe multiple planuri, între statele membre, precum și cu celelalte state din această zonă geografică, a acționat în direcția realizării politicii de securitate colectivă, a întăririi forței de acțiune a *Societății Națiunilor*” (www.unitischimbam.ro/mica-antanta/, ultima accesare la 03.10.2024).

Potrivit Dicționarului Explicativ al Limbii Române, *Mica Înțelegere* sau *Mica Antantă* a avut, ca obiectiv fundamental, „respectarea prevederilor tratatelor de pace de la sfârșitul Primului Război Mondial și menținerea *status-quo*-ului teritorial” (www.dexonline.ro/definitie/mica%20înțelegere/689213, ultima accesare la 03.10.2024).

Pentru informații detaliate despre activitatea acestei organizații de securitate regională, susținută, intens, de Franța, merită consultate și câteva cărți (Nicoli 2013; Campus 1997; Vanku 1979; Nică 2014).

Și România trecea prin frământări interne, determinate, pe de o parte, de intenția Regelui Carol al II-lea de a slăbi partidele politice democratice mai importante³, în vederea instaurării unui regim autoritar, iar, pe de altă parte, de căutarea unor soluții pentru diminuarea efectelor dezastruoase ale crizei economice mondiale.

¹ Amiralul Miklos Horthy, care conducea Ungaria, din vara anului 1920, se proclamase regent.

² Aeriene, feroviare, poștale, radiofonice, telefonice și telegrafice.

³ Partidul Național Țărănesc și Partidul Național Liberal.

După declanșarea unui mare scandal de corupție, denumit *Afacerea Skoda*, în care fuseseră implicați și nepoții săi, Iuliu Maniu a demisionat, la 2 aprilie 1933, din funcția de președinte al P.N.Ț, în ziua de 6 mai, același an, fiind ales, în fruntea acestei formațiuni politice, Alexandru Vaida-Voievod. Acesta se raliase planurilor suveranului și renunțase la prietenia care-l lega, de mult timp, de Iuliu Maniu, devenind și „nașul” Gărzii de Fier, tot la îndemnul regelui (www.ro.wikipedia.org/wiki/1933, ultima accesare la 03.10.2024).

Aspecte privind viața politică din țara noastră și relațiile internaționale ale României, în cursul anului 1933, pot fi regăsite în numeroase lucrări (Scurtu 1996; Scurtu 2001; Jivan/Pațac 2004; Constantinescu (coord.) 1997; Bărbulescu/Deletant/Hitchins/Papacostea/Teodor 2014; Badea 1999).

Fondat de liderul național-țărănist bănățean Sever Bocu, ziarul *Vestul* a abordat, în paginile sale, și în perioada studiată, diverse aspecte privind contextul extern, în primul rând european, dar și relațiile din cadrul Micii Înțelegeri ori raporturile bilaterale româno-iugoslave, româno-cehoslovace și cehoslovaco-iugoslave. Existau diferențe clare de abordare, pornind de la convingerea intimă a fondatorului publicației amintite că întreg Banatul istoric trebuia să revină României după Primul Război Mondial, în conformitate cu prevederile Convenției politice semnate cu Antanta, în august 1916.

Și despre personalitatea lui Sever Bocu există câteva lucrări mai semnificative (Munteanu 1999; Bogdan 1999; Szabo 2016).

În numărul, din 1 aprilie 1933, al cotidianului *Vestul*, era reprodus un interviu acordat de regele Iugoslaviei, Alexandru I, trimisului special al ziarului francez *Le Petit Journal*, în care afirma că Iugoslavia va urma exemplul Franței, păstrându-și „sângele rece față de provocațiunile zgomotoase din ultimul timp” și că nu va ataca niciun stat, dar atrăgea atenția asupra faptului că regatul pe care îl conducea, „cu mână de fier”, din februarie 1929, era capabil să se apere, în cazul unei agresiuni (*Vestul*, Timișoara, anul IV, nr. 776, sâmbătă, 1 aprilie 1933, p. 4).

Erau vizate, în mod cert, cu precădere, cercurile revizioniste maghiare, susținute, până în momentul respectiv, de Italia fascistă, care se bucurau, acum, de un aliat mult mai puternic: Germania național-socialistă. Ungaria avea pretenții teritoriale față de cel puțin trei dintre vecinii săi: Cehoslovacia, România și Iugoslavia.

Tot la începutul lunii aprilie 1933, oficiosul guvernamental maghiar *Fuggenlenseg* prezenta solicitarea Ungariei ca Mica Înțelegere să fie de acord cu revizuirea tratatelor de pace, doar în acest mod ajungându-se la o pace durabilă în Europa (*Vestul*, Timișoara, anul IV, nr. 776, sâmbătă, 1 aprilie 1933, p. 4).

Fără îndoială, politicienii maghiari care „cântau” „aria” revizionismului și a revanșismului auziseră „trilurile” unor politicieni britanici cu orientare de dreapta sau chiar de extremă dreapta, care exprimau aceeași intenție, din convingerea că aceasta era singura cale de evitare a unui viitor conflict european sau chiar mondial.

Pe același fond tensionat, în localitatea iugoslavă Subotița, la 11 aprilie 1933, s-a desfășurat o întrunire publică, la care au participat 10.000 de persoane. După ce mai mulți oratori au protestat împotriva agitațiilor revizioniste, adunarea a adoptat o rezoluție prin care sublinia faptul că „orice încercare de acest fel ar avea, ca rezultat inevitabil, războiul” (*Vestul*, Timișoara, anul IV, nr. 785, miercuri, 12 aprilie 1933, p. 4).

Într-adevăr, orice modificare a frontierelor, chiar și pe cale pașnică, cu precădere în Balcani¹, putea deschide o „cutie a Pandorei” și putea genera un nou conflict de dimensiuni planetare.

În paginile cotidianului bănățean *Vestul* era abordată și atitudinea comună a Miciei Înțelegeri și Poloniei față de Directoratul celor Patru.

Astfel, în 10 aprilie 1933, Nicolae Titulescu², înainte de a părăsi Londra, i-a declarat lui MacDonald că Mica Înțelegere nu va adera, în niciun caz, la Pactul celor Patru Puteri³, iar „orice încercare de a revizui tratatele existente de pace va fi semnalul de alarmă pentru începerea noului război mondial” (*Vestul*, Timișoara, anul IV, nr. 784, marți, 11 aprilie 1933, p. 4).

Cu toate că avea o dispută teritorială mai veche cu Republica Cehoslovacă, Polonia a preferat să se ralieze poziției Miciei Înțelegeri⁴ față de Directoratul celor Patru Mari Puteri europene, sesizând scopul real al acestuia: revizuirea, parțială sau totală, a tratatelor de pace încheiate la sfârșitul Primului Război Mondial, strict în beneficiul Italiei și Germaniei, prin sacrificarea aliaților central și est-europeni ai democrațiilor occidentale⁵. Din păcate, cercurile politice engleze, convinse că doar în acest mod poate fi păstrată pacea, au fost primele care au „căzut” în „plasa” foarte bine țesută de diplomația italiană și germană. Spre dezamăgirea reprezentanților Miciei Antante și ai Poloniei, atât la Conferința Dezarmării, cât și la Societatea Națiunilor, Franța devenise, în momentul respectiv, „secundul” Marii Britanii, începând să-și uite sau să-și ignore aliații mai mici.

În întrevederile sale cu oamenii politici britanici, Titulescu s-a limitat să arate că Mica Înțelegere și Polonia își păstrează punctul de vedere și refuză să facă parte din Directoratul celor Patru Mari Puteri, deși li se oferise un loc, cu drepturi egale, în directoratul respectiv. Atât Mica Înțelegere, cât și Polonia doreau să rămână în Societatea Națiunilor, opțiune respectată de Anglia și Franța. Opinia publică britanică era tot mai convinsă de faptul că directoratul se va transforma într-un consiliu consultativ, incapabil să lezeze drepturile celorlalte state membre ale Societății Națiunilor (*Vestul*, Timișoara, anul IV, nr. 786, joi, 13 aprilie 1933, p. 4).

Așadar, atât statele membre ale Miciei Înțelegeri⁶, cât și Polonia, fuseseră „momite” să intre în directoratul menționat, în speranța că se vor „prinde” în „jocul”

¹ considerați „butoiul cu pulbere al Europei”.

² ministrul de Externe al României.

³ Germania, Italia, Franța, Marea Britanie.

⁴ din care făcea parte și vecinul său vestic.

⁵ Franța și Marea Britanie.

⁶ România, Iugoslavia și Cehoslovacia.

inițiat de marii „păpușari”, Benito Mussolini și Adolf Hitler, însă conducătorii acestor țări înțeleseseră, de la bun început, scopul real al directoratului. Exista și o diferență majoră de abordare a acestei probleme, între politicienii londonezi și opinia publică britanică.

Între timp, Ungaria continua să atace, la tribunalele internaționale, sentințele exprimate de instanțele judecătorești din România și Iugoslavia în privința așa-zisilor optanți maghiari de pe teritoriul celor două state, care își exprimaseră preferința de a se muta în Ungaria, dar doreau fie să-și păstreze moșiile deținute înainte de reformele agrare inițiate de cabinetele de la București și Belgrad sau să primească, în schimbul cedării lor, sume substanțiale de bani ori acțiuni la firme industriale și comerciale.

În numărul său din 13 aprilie 1933, cotidianul bănățean făcea referire la procesul optanților unguri din Iugoslavia, ce urma să fie judecat de Tribunalul Internațional de la Haga, în sesiunea care începea la 20 aprilie 1933. În acest proces, președintele Curții de Casație de la Belgrad, Subotici, era avocatul statului iugoslav (*Vestul*, Timișoara, anul IV, nr. 786, joi, 13 aprilie 1933, p. 4).

Trebuie menționat faptul că, în perioada interbelică, în Ungaria horthystă se menținuseră intacte marile proprietăți funciare.

Marginalizată, tot mai mult, de Carol al II-lea, Regina-Mamă Maria a României prefera să-și petreacă timpul fie la reședința de la Balcic, fie în străinătate. Numărul, din 21 aprilie 1933, al ziarului timișorean *Vestul* semnală cititorilor săi trecerea acesteia, în după-amiaza zilei respective, la orele 17⁰⁰, prin gara «Domnița Elena» din Timișoara, în drum spre Belgrad, pentru a face o vizită, de câteva zile, suveranilor iugoslavi¹. Regina-Mamă Maria intenționa să plece, apoi, în Maroc, unde avea să rămână mai mult timp (*Vestul*, Timișoara, anul IV, nr. 790, vineri, 21 aprilie 1933, p. 4).

Soția Regelui Ferdinand I fusese numită, în epocă, „soacra Balcanilor”, încercând, la fel ca regina Victoria a Marii Britanii și Irlandei, să procedeze la alianțe matrimoniale menite să diminueze conflictele, de orice natură, dintre statele din regiune și să păstreze pacea.

În contextul intensificării relațiilor economice dintre România și Iugoslavia, se pune, tot mai acut, problema construirii unui pod peste Dunăre, care să lege cele două țări. Această problemă fusese discutată în ultima ședință a guvernului român, la mijlocul lunii aprilie 1933. În data de 21 aprilie 1933 avusese loc o conferință, pe aceeași temă, între ministrul român al Comunicațiilor² și ministrul iugoslav la București³. În opinia jurnaliștilor *Vestului*, s-ar fi renunțat, definitiv, la proiectul construirii sale la Turnu Severin⁴, rămânând, pe masa de lucru, două propuneri: Crivina sau Țigănuș. Se sublinia faptul că „joncțiunea de cale ferată cu linia ce va avea podul se va face la Prunișor, pentru a evita traficul intens al pantei de la Balota”. Redacția

¹ una din fiicele sale, Mărioara, era căsătorită cu regele Iugoslaviei, Alexandru I.

² Eduard Mirto.

³ Ciolac Antici.

⁴ Denumirea *Drobeta* s-a adăugat abia în anul 1968, în urma reformei administrativ-teritoriale prin care se renunța la modelul sovietic al regiunilor și raioanelor.

cotidianului băănățean oferea și detalii suplimentare privind construcția acestui pod peste „bătrânul fluviu”:

„După acordul principal făcut cu guvernul de la Belgrad, lucrările vor începe chiar acum, astfel ca, până la toamnă, o parte din ele să poată fi terminate... acordul cu iugoslavii prevede că toate materialele, tablierele podului, etc., vor fi lucrate și furnizate de industriile noastre din țară. După estimările făcute de specialiști, podul va costa aproximativ 1 miliard lei și suma va fi repartizată egal între ambele state... Podul va fi construit cu cale dublă, adică având, pe lângă linie ferată dublă, și drum carosabil” (*Vestul*, Timișoara, anul IV, nr. 791, sâmbătă, 22 aprilie 1933, p. 4).

Fără îndoială, proiectul era foarte ambițios, esențial pentru comerțul ambelor state, însă criza economică își arăta, încă, „colții”, afectând, în primul rând, statele agrare, printre care se numărau atât România, cât și Iugoslavia. Ca urmare, nu a fost deloc surprinzător anunțul oficial al cabinetului de la Belgrad, survenit în ultima decadă a lunii mai 1933, potrivit căruia nu dispunea de fondurile necesare pentru demararea lucrărilor la podul peste Dunăre, cel puțin până la sfârșitul anului 1933 (*Vestul*, Timișoara, anul IV, nr. 816, miercuri, 24 mai 1933, p. 4).

Și cercurile diplomatice din Cehoslovacia își afirmau, cu claritate, poziția față de rediscutarea tratatelor de pace. Astfel, într-un discurs rostit, la 21 aprilie 1933, la postul de radio din Praga, Edvard (Eduard) Beneš, ministrul de Externe cehoslovac¹, anunța, intempestiv, eșecul tuturor proiectelor pentru revizuirea frontierelor și imposibilitatea izbucnirii unui război pe continentul european, profund afectat de Marea Criză Economică (*Vestul*, Timișoara, anul IV, nr. 791, sâmbătă, 22 aprilie 1933, p. 4).

Constatăm că cercurile politice de la Praga își menținuseră pozițiile antirevizioniste și antirevanșarde, pe care nu se fereau să le expună public, convinge că mai puteau miza, încă, pe sprijinul aliaților occidentali². Opinia lor era, însă, realistă doar „pe jumătate”, mai mulți politicieni francezi de prim rang revizuindu-și atitudinea față de problema directoratului, în vreme ce majoritatea factorilor decizionali britanici își mențineau părerea privind necesitatea revizuirii întregului sistem al tratatelor de pace de la Versailles.

În numărul, din 23 aprilie 1933, al ziarului *Vestul* se amintește despre trecerea ministrului român de Externe, Nicolae Titulescu, prin Timișoara, în seara zilei precedente. Venea de la Cannes³, unde se odihnise câteva zile, după convorbirile purtate la Londra și la Paris. La Jimbolia, Titulescu fusese așteptat de trenul special în care, alături de numeroși funcționari superiori din Ministerul de Externe, se afla și subsecretarul de stat Savel Rădulescu. În gara «Domnița Elena» din Timișoara, la 22 aprilie 1933⁴, orele 22⁰⁰, ministrul de Externe al României a fost întâmpinat de prefectul

¹ și viitor președinte, în două rânduri, al Cehoslovaciei (1935-1938, 1945-1948).

² Franța și Marea Britanie.

³ acolo va și deceda, în primăvara anului 1941.

⁴ sâmbătă.

județului Timiș-Torontal¹, primarul municipiului de pe malurile Begăi², colonelul Corneliu Drăgălina și chestorul poliției³. Soția lui N. Titulescu a primit „un splendid buchet de trandafiri roșii”. Oaspeții au luat masa la taverna «Lloyd», „iar la ora 1 noaptea și-au continuat drumul spre București”, unde soții Titulescu urmau să participe, ca nași, la cununia ministrului Lugoșianu (*Vestul*, Timișoara, anul IV, nr. 792, duminică, 23 aprilie 1933, p. 4).

Bănățenii, în general, și timișorenii, în special, erau la curent cu activitatea intensă a șefului diplomației românești, Nicolae Titulescu, în marile capitale europene, pentru menținerea păcii și pentru păstrarea status-quo-ului teritorial stabilit la finele primei conflagrații mondiale.

La sfârșitul lunii aprilie 1933, cu ocazia expozeului ministrului de Externe Edvard Beneš în fața Parlamentului cehoslovac, deputatul agrarian Wila a adus mulțumiri călduroase lui Nicolae Titulescu pentru acțiunea acestuia în Franța și Marea Britanie, „grație căreia s-a nimicit pretenția inițiatorilor pactului celor patru puteri care pretindeau că pacea nu poate fi întărită decât prin revizuirea tratatelor”. Mai mult chiar, „Camera a subliniat, cu aplauze furtunoase, mulțumirile aduse d-lui Titulescu de reprezentantul partidului agrarian” (*Vestul*, Timișoara, anul IV, nr. 798, duminică, 30 aprilie 1933, p. 1).

Toți politicienii cehoslovaci apreciau, în mod deosebit, activitatea diplomatică a lui Nicolae Titulescu, acesta reușind, în urma unor negocieri foarte dure, „pe muchie de cuțit”, să schimbe unele prevederi ale Pactului celor Patru Mari Puteri europene. Ministrul de Externe român contribuise, în mod decisiv, la semnarea Pactului de organizare a Miciei Înțelegeri, care transformase această organizație regională într-o veritabilă putere la nivelul „bătrânului continent”, fapt recunoscut, de mai multe ori, de forurile decizionale de la Praga.

Așadar, în timp ce scena politică internă era profund tulburată de *Afacerea Skoda*, care a dat o grea lovitură de imagine formațiunii politice de guvernământ, Partidul Național-Țărănesc, și, cu precădere, președintelui acesteia, Iuliu Maniu, determinând demisia „Sfinxului de la Bădăcin” din fruntea sa, Mica Înțelegere își consolida pozițiile atât în Balcani, cât și în fața Marilor Puteri europene, refuzând să cadă în capcana întinsă de cele două state revizioniste din centrul Europei, Italia mussoliniană și Germania hitleristă. Din păcate, schimbarea peisajului politic în Iugoslavia, în primăvara anului 1934, imediat după asasinarea regelui Alexandru I, la Marsilia, a marcat prima defecțiune majoră în cadrul Miciei Înțelegeri. A doua, care îi anunța inevitabilul sfârșit, a avut loc odată cu așa-zisa rezolvare a crizei sudete, în septembrie 1938.

¹ Dr. Coriolan Băran.

² Dr. Liviu Gabor.

³ Ovidiu Gritta.

Referințe bibliografice

- Badea, Marin. 1999. *Istoria economică a României*. Brăila: Editura Independența Economică.
- Bărbulescu, Mihai, Deletant, Dennis, Hitchens, Keith, Papacostea, Șerban, Teodor, Pompiliu. 2014. *Istoria României*. Ediție revăzută și adăugită. București: Editura Corint Educațional.
- Bogdan, Vasile. 1999. *Un destin zbuciumat: Sever Bocu*. Timișoara: Editura Augusta.
- Bold, Emilian, Ciupercă, Ioan. 2010. *Ascensiunea nazismului (1919-1936): cum a fost posibil?*. Iași: Editura Demiurg.
- Campus, Eliza. 1997. *Mica Înțelegere*. Ediția a 2-a. București: Editura Academiei Române.
- Carter Hett, Benjamin. 2021. *Cum moare democrația. Ascensiunea la putere a lui Hitler și prăbușirea Republicii de la Weimar*. În românește de Cristina Felea. Iași: Editura Polirom.
- Constantinescu, N.N. 1997. *Istoria economică a României: de la începuturi până la cel de-al doilea război mondial*. București: Editura Economică.
- Evans, Richard J. 2010. *Al treilea Reich*. Volumul 1. În românește de Alin Matei. București: Editura RAO.
- Frei, Norbert. 2007. *Statul Führerului: regimul național-socialist*. În românește de Irina Cristea. Ediție revăzută și adăugită. București: Editura Runa.
- Gallego, Ferran. 2010. *Oamenii lui Hitler: elita național-socialismului: 1919-1945*. În românește de Laura Drăghici și Constantin Vlad. București: Editura ALL.
- Jivan, Alexandru, Pațac, Filip. 2004. *Istoria economică a României*. Timișoara: Editura Mirton.
- Kitchen, Martin. 2021. *O istorie a Germaniei moderne. De la 1800 până în prezent*. În românește de Mugur Butuza. București: Editura Humanitas.
- McDonough, Frank. 2019. *Gestapo: mit și realitate despre poliția secretă a lui Hitler*. În românește de Ondine-Cristina Dăscălița. București: Editura Trei.
- Munteanu, Ioan. 1999. *Sever Bocu: 1874-1951*. Timișoara: Editura Mirton.
- Nică, Florentina Girela. 2014. *Rolul României în cadrul Micii Înțelegeri*. Craiova: Editura Legis.
- Nicoli, Adrian. 2013. *Mica Înțelegere și Înțelegerea Balcanică în contextul politic european*. Craiova: Editura Contrafort.
- Nolte, Ernst. 2009. *Fascismul în epoca sa: Action Française, fascismul italian, național-socialismul*. În românește de Viorel Bucur. București: Editura Vivaldi.
- Reichel, Peter. 1993. *La fascination du nazisme*. În franțuzește de Olivier Mannoni. Paris: Maison d'édition Odile Jacob.
- Scurtu, Ioan. 1996. *Istoria României în anii 1918-1940. Evoluția regimului politic de la democrație la dictatură*. București: Editura Didactică și Pedagogică.
- Scurtu, Ioan. 2001. *Istoria românilor în timpul celor patru regi: 1866-1947*. Volumul 3 (Carol al II-lea). București: Editura Enciclopedică.
- Simms, Brendan. 2023. *Hitler. Doar lumea era de ajuns*. În românește de Andrei Pogăciaș. Iași: Editura Polirom.
- Szabo, Lucian-Vasile. 2016. *Sever Bocu: strategii publicistice și geo-politice*. Timișoara: Editura Universității de Vest.
- Vanku, Milan. 1979. *Mica Înțelegere și politica externă a Iugoslaviei: 1920-1938: momente și semnificații*. București: Editura Politică.
- Vestul*, Timișoara, 1933.
- Williamson, David G. 2012. *Al Treilea Reich*. În românește de Iris Manuela Gîțlan Anghel. București: Editura ALL.
- www.dexonline.ro/definitie/mica%20ințelegere/689213.
- www.enciclopediaromaniei.ro/wiki/Mica_Înțelegere.
- www.ro.wikipedia.org/wiki/1933.
- www.unitischimbam.ro/mica-antanta/.

Gizella NEMETH,
Adriano PAPO
(Centro Studi
Adria–Danubia, Duino
Aurisina, Trieste)

**Il principe Eugenio di Savoia,
stratega, diplomatico e mecenate,
nei giudizi dei suoi biografi**

Abstract: (Prince Eugene of Savoy, strategist, diplomat and patron of arts, in the judgments of his biographers) Prince Eugene of Savoy was above all a great general, indeed one of the greatest military strategists of all time; however, he was also a skilled politician and diplomat and a patron of the arts as well. His name went down in history not only because he managed to stand up to the armies of the King of France, but also because he fought successfully against the Turks in Hungary and the Balkans, making a decisive contribution to the liberation of Hungary and Central Europe from Ottoman domination. As a person, Eugenio was good-hearted, charitable and religious, sober in eating, drinking and dressing, but alien to both meanness and prodigality. He tolerated criticism but not injustice. All historians agree on his merits and the high profile of his political, military and diplomatic qualities. All sources speak of his courage, his valor and his heroism. Eugene was gifted with self-control and self-discipline, qualities that he also demanded from his soldiers. His numerous victories can also be explained by his possession of considerable organizational talent. Eugene had a strong sense of order and a great ability to give orders, without which he would not have achieved great results in his military career.

Keywords: *Prince Eugene of Savoy, Prince Eugene's personality and military genius, France's wars of expansion, anti-Ottoman campaigns.*

Riassunto: Il principe Eugenio di Savoia è stato soprattutto un grande generale, anzi uno dei massimi strateghi militari di tutti i tempi, ma è stato altresì un abile politico e diplomatico e un patrono delle arti. Il suo nome è passato alla storia non solo perché era riuscito a tener testa alle armate del re di Francia, ma anche perché aveva combattuto con successo contro i turchi in Ungheria e nei Balcani, dando un apporto determinante alla liberazione dell'Ungheria e dell'Europa centrale dalla dominazione ottomana. Come persona, Eugenio fu buono d'animo, caritatevole e religioso, sobrio nel mangiare, nel bere e nel vestire, alieno però dalla grettezza come dalla prodigalità. Tollerava le critiche ma non l'ingiustizia. Tutti gli storici concordano sui suoi meriti e sull'alto profilo delle sue qualità politiche, militari e diplomatiche. Tutte le fonti parlano del suo coraggio, del suo valore e del suo eroismo. Eugenio era dotato di autocontrollo e autodisciplina, qualità che esigeva anche dai suoi soldati e di cui egli era il primo a dare l'esempio. Tuttavia, le sue numerose vittorie si spiegano altresì col possesso da parte sua di un notevole talento organizzativo. Eugenio aveva uno spiccato senso dell'ordine e una grande capacità di dare ordini, senza la quale non avrebbe conseguito grandi risultati nella sua carriera militare.

Parole-chiave: *Eugenio di Savoia-Carignano, Personalità e genio militare del principe Eugenio, Guerre espansionistiche della Francia, Campagne antiottomane.*

Il principe Eugenio di Savoia è stato uno dei massimi strateghi militari di tutte le epoche, oltreché un eccellente uomo politico e diplomatico e un instancabile mecenate e patrono delle arti. Non solo tenne testa alle armate del re di Francia Luigi XIV (regna/r. 1643-1715), il Re Sole, in Italia e sul fronte renano, ma combatté con successo anche contro gli ottomani in Ungheria e nei Balcani, fornendo un apporto determinante alla liberazione dell'Ungheria e dell'Europa centrale dopo un secolo e mezzo di dominazione osmanica. Grazie alle sue ragguardevoli ed encomiabili imprese l'Austria poté consolidarsi come grande potenza danubiana oltreché europea, insediandosi stabilmente nei territori del regno d'Ungheria¹.

Quarto figlio di Eugenio Maurizio conte di Soissons (1633-1673), un Savoia dell'allora secondario ramo dei Carignano, prode soldato, governatore della Champagne, e della "brillante" Olimpia Mancini (1639-1708), nipote del cardinale Giulio Mazarino, "tanto famosa – *si diceva* – per la bellezza quanto per lo spirito", Eugenio era nato a Parigi il 18 ottobre 1663.

Eugenio trascorse nella capitale francese una giovinezza turbolenta, che gli costò il perentorio rifiuto del re di Francia ad arruolarlo nel suo esercito. Passò allora al servizio dell'imperatore romano-germanico Leopoldo I d'Asburgo (r. 1657-1705), e l'Austria divenne la sua patria d'adozione, tant'è che Eugenio soleva firmarsi in tre lingue contemporaneamente (italiano, tedesco e francese): *Eugenio von Savoye* (cfr. Arneth 1872, I, 1-18; Braubach 1963-65, I, 19-91).

Eugenio chiese di essere ammesso al servizio dell'imperatore, sotto le cui insegne aveva pure combattuto il fratello maggiore Luigi Giulio, comandante del reggimento di dragoni Kufstein. Il principe sabaudo trovò a Vienna un'accoglienza oltremodo amichevole e si aggregò come volontario all'armata guidata dal duca Carlo V di Lorena, la quale stava retrocedendo verso Vienna di fronte al prepotente incedere di folte schiere ottomane. Fu soprattutto la protezione di cui godeva da parte di alcuni principi a schiudere a Eugenio una brillantissima carriera militare e politica: il margravio di Baden Ermanno, allora presidente del Consiglio aulico di guerra di Vienna, il nipote Luigi Guglielmo, il duca Carlo di Lorena, che lo raccomandò all'imperatore di cui era cognato, il principe elettore di Baviera, Massimiliano Emanuele, figlio di una nipote del nonno di Eugenio, che gli procurò invece promozioni e denaro.

Il 7 luglio 1683 il giovane principe, non ancora ventenne, ebbe il battesimo del fuoco in uno scontro avvenuto a Petronell contro gli ottomani che era destinato a combattere e a sconfiggere nei successivi 54 anni della sua prestigiosa carriera militare. Questo suo primo combattimento gli fu però oltremodo amaro perché costò la vita al fratello Luigi Giulio. Dopo questa battaglia Eugenio sarebbe rimasto prevalentemente al servizio del cugino Luigi Guglielmo di Baden nell'armata del duca di Lorena.

¹ Sulle campagne militari del principe Eugenio cfr. l'opera monumentale in 20 volumi *Campagne del Principe Eugenio di Savoia* (1889-1902). Sulle campagne antiottomane in particolare cfr. i lavori degli Autori: Papo (2002-05); Nemeth Papo, Papo (2022; 2024).

Il 12 settembre 1683 prese parte alla battaglia del Kahlenberg che avrebbe portato l'esercito crociato condotto dal re di Polonia Giovanni III Sobieski e dal duca di Lorena Carlo a liberare Vienna dall'assedio ottomano pianificato e diretto dal gran visir Kara Mustafa Köprülü contro la volontà degli stessi giannizzeri, dei suoi alleati e di gran parte dei notabili musulmani (cfr. Cardini 2011).

Scrive a questo proposito Jacopo Sanvitale (1738, 3):

È certo che si trovò presente alla Battaglia comandata da Giovanni Re di Polonia, e dal Duca Carlo di Lorena, per cui fu liberata dall'assedio quella Imperiale residenza [= *Vienna, N.d.R.*]. Nel conflitto diede il Principe così bei saggi di senno giudicioso, e di prode bravura, sicché resi cogniti all'Imperatore, e congiunti all'intrepida azione del Fratello perito, gl'ottennero il medesimo grado di Colonnello di Dragoni; avanzamento di primo lancio, non solito concedersi, se non molto di rado anche a gran Signori.

Dopo l'esordio nella battaglia di Vienna, Eugenio partecipò alle campagne antiturche del 1683-88 nell'armata del duca di Lorena distinguendosi il 7-9 ottobre nella battaglia di Párkány (oggi Štúrovo, in Slovacchia), che fu una sconfitta molto amara per i turchi, di cui ben 7.000 persero la vita sul campo di battaglia. Dalle fonti risulta che Eugenio abbia partecipato anche alla successiva presa di Esztergom (22-28 ottobre 1683), sempre combattendo sotto le insegne del duca lorenese, ma nello Stato Maggiore del cugino Luigi Guglielmo di Baden (cfr. Braubach 1963-65, I, 107).

Grazie ai meriti acquisiti in queste prime e importanti campagne militari in terra magiara, il 14 dicembre 1683, a vent'anni appena compiuti, il principe Eugenio fu nominato colonnello nonché titolare dei dragoni (i futuri dragoni di Savoia) del reggimento Kufstein, già a suo tempo, come sappiamo, appartenuto al defunto fratello (cfr. Braubach 1963-65, I, 109-110).

È verosimile che nel 1684 Eugenio abbia partecipato alla presa di Visegrád (18 giugno) e a quella di Vác (27 giugno), nonché, il 10 luglio, alla cruenta battaglia contro le milizie ottomane condotte da trenta pascià presso l'isola sul Danubio di Sant'Andrea (*Szentendre*). La partecipazione del principe Eugenio alla liberazione di Vác e alla battaglia presso l'isola di Sant'Andrea è attestata dalla seppur controversa autobiografia del principe Eugenio attribuita al principe de Ligne (1810, 3-4).

Sconfitto, l'esercito turco ripiegò verso Buda, inseguito dall'esercito del duca di Lorena. L'assedio alla fortezza iniziò il 14 luglio 1684 (cfr. Bizozzeri 1690, 109-113). Nel contempo l'armata imperiale dovette affrontare a Érde, oggi un sobborgo di Budapest, l'attacco da parte di cospicui rinforzi ottomani. Dopo dieci ore di strenuo combattimento la cavalleria tedesca ebbe ragione dei turchi che si ritirarono disordinatamente. Non poco contribuirono alla vittoria degli imperiali il valore e l'eroismo del principe Eugenio.

Pugnò sotto gli occhi del Principe Luigi di Baden, Giudice sperimentatissimo nella condotta militare, e che rimase ammirato della intrepidezza mostrata da

Eugenio in tale congiuntura. Questo giovane Eroe si pose con alcuni altri Colonnelli ad inseguire i Turchi, disegnando di togliere loro l'artiglieria, ch'essi avevano destramente messa in salvo. Il di lui valore gli meritò le lodi del Duca di Lorena, il quale nella lettera, che per questa vittoria scrisse a S. M. Imperiale, fece un grand'elogio della condotta, e della bravura del Principe, di cui riconosceva in buona parte il riportato vantaggio (Mauvillon, 1789, I, 27).

Anche Francesco Pautrier (1854, 12-13) esalta l'eroismo del principe sabaudo:

Il Principe Eugenio, lasciato a guardia delle linee, per evitar sorpresa alle spalle, impaziente di segnalare il suo valore, ricevette finalmente l'ordine di ricacciare gli avanzi del nemico; con rapidissima mossa, secondato dai cavalli del Principe di Baden, il Colonnello dei dragoni di Kuffstein disperde le schiere dei Turchi ed obbliga il temerario Serraschiere a rifuggirsi nella fortezza; un colpo di moschetto dal fuggente nemico venne a ferirlo nel braccio destro; Eugenio Francesco di Savoia ebbe il suo primo battesimo di sangue.

Risultò per contro un fallimento l'assedio alla fortezza, cui gl'imperiali dovettero rinunciare, prima a causa del caldo d'agosto, poi per l'imperversare delle febbri autunnali, infine per la fame, la mancanza d'acqua, la mancanza di viveri e di foraggio. L'assedio fu tolto il 3 novembre 1684, tre mesi e mezzo dopo il suo inizio.

Mauvillon (1789, I, 28) e Massuet (1737, 6-7) accennano a una ferita subita al braccio dal principe Eugenio nel corso del primo assedio di Buda: qualche giorno prima che l'assedio venisse tolto si era recato insieme col principe di Salm a ispezionare le trincee allorché, accostatosi a un rivellino, fu colpito al braccio da una pallottola di fucile senza però che ne rimanesse offeso l'osso.

Chiusa la campagna del 1684, il duca di Lorena e gli altri generali imperiali partirono alla volta di Vienna. Furono seguiti dal principe Eugenio, che l'imperatore accolse con compiacenza e disponibilità.

Il suo valore – scrive *Mauvillon* (1789, I, 32) –, che il Duca di Lorena non cessava mai di commendare, lo rendeva ammirabile a tutta la Corte, e S. M. I. lo ricolmava di carezze, ben prevedendo ch'egli sarebbe un giorno divenuto il sostegno della Casa d'Austria, ed il ristoratore della gloria dell'Imperio. Non meno di stima dimostrò per lui l'Imperatrice, e questo giovane Eroe parve così modesto nel suo favore, che divenne caro ai Cortigiani, ed ai Ministri medesimi.

Nel 1685 Eugenio partecipò alla battaglia di Esztergom (16 agosto) e alla presa di Érsekújvár (Nové Zámky, oggi in Slovacchia), che capitò il 19 agosto (cfr. Bizozeri, 1690, 140-147). La presenza del principe sabaudo a Esztergom e a Érsekújvár è testimoniata dal racconto del principe de Ligne (1810, 5-7), ma anche da Massuet (1737, 8), dove si racconta che il principe sabaudo “fit des prodiges de valeur”.

Per i meriti acquisiti soprattutto nel corso della battaglia di Esztergom, il 16 ottobre 1685 Eugenio fu nominato maggiore generale e comandante di brigata

(*Generalfeldwachtmeister*): a ventidue anni aveva già conseguito rapidi e brillanti risultati in campo militare (cfr. Braubach 1963-65, I, 123).

Conclusa la campagna del 1685, il principe seguì gli altri generali a Vienna, dove il margravio Luigi Guglielmo di Baden lo presentò all'imperatore. Con queste parole, Eléazar Mauvillon (1789, I, 48-49) descrive l'incontro di Eugenio con Leopoldo I:

Portatisi amendue a corteggiare S. M. I., il Principe Luigi di Baden, pigliando Eugenio per mano, lo condusse nella Sala, dove si ricevevano le visite de' Generali, e disse: *ecco, o Sire, un giovane Principe di Savoia, che ho l'onore di presentare a V. M. I., e che mi sembra dovere col tempo agguagliare i Capitani più eccellenti, che abbiamo avuto finora* [in corsivo nel testo, N.d.R.]. Grandi furono i contrassegni d'affetto, e di stima, che diede l'Imperatore ad Eugenio, e questo giovane Guerriero in tutto il tempo, che si trattenne in Vienna, poté chiamarsi contento delle accoglienze, che dovunque compariva gli venivano fatte. Benché fosse per natura modesto, è credibile nondimeno che non gli dispiacessero questi primi frutti della nascente sua gloria.

L'operazione militare più importante della campagna del 1686 fu la liberazione di Buda¹, cui partecipò con onore anche il principe sabaudo. L'assedio alla fortezza durò dal 18 giugno al 2 settembre. Il 27 giugno Eugenio contribuì con i suoi dragoni a respingere una sortita dei difensori turchi, il 3 agosto fu ferito da una freccia.

Dopo la riconquista di Buda, Eugenio seguì l'esercito del margravio di Baden nella presa di Kalocsa, Simontornya, Kaposvár, Pécs, Siklós e Dárda (Darda), presso il ponte sul Danubio, che fu incendiato. Le truppe imperiali entrarono quindi nei loro quartieri d'inverno; alcuni principi che avevano partecipato alla campagna del 1686, e tra questi lo stesso Eugenio, decisero invece di recarsi a Venezia per trascorrervi il Carnevale.

Eugenio prese parte attiva alla battaglia di Harsány, dove il 12 agosto 1687 fu in prima linea nel respingere le truppe ottomane che avevano attaccato la retroguardia imperiale: fece combattere appiedati parte dei suoi dragoni. "Gli Principi di Savoia, e di Commercy – scrive Bizozzeri (1690, 237) – alla testa de' loro Reggimenti, non uscirono dalla zuffa, che tutti intrisi nel sangue Maomettano". Gli ottomani fuggirono verso Eszék (Osijek) disperdendosi nelle paludi: molti annegarono nella Drava dopo che la calca dei fuggitivi aveva provocato la rottura del ponte sul fiume. Acquisita ulteriore gloria a Harsány, il principe sabaudo fu promosso luogotenente generale e gli fu concesso l'onore di trasmettere a Vienna personalmente la notizia della prestigiosa vittoria. Il 6 ottobre 1687 fu insignito dell'alta onorificenza del Toson d'Oro. L'imperatore, soddisfatto dei suoi servigi, gli donò un proprio ritratto impreziosito di diamanti (cfr. Massuet 1737, 11-13; de Ligne 1810, 10-11). Nell'autunno del 1687,

¹ Il racconto della presa di Buda è molto dettagliato in Bizozzeri (1690, 180-200). Sulla partecipazione del principe sabaudo all'assedio di Buda cfr. de Ligne (1810, 7-8), nonché Arneth (1872, I, 24-25) e Braubach (1963-65, I, 128-130).

Eugenio partecipò, ancora sotto le insegne del duca di Lorena, alla conquista della Transilvania.

L'impresa principale della campagna del 1688 fu senz'altro la riconquista, anche se effimera, di Belgrado (cfr. Bizozzeri 1690, 314-320; Karagöz 2018), che soltanto due anni dopo sarebbe ricaduta nelle mani dei turchi. Belgrado fu bombardata per venticinque giorni. L'assalto decisivo ebbe luogo la mattina del 6 settembre: vista perduta la città, i difensori del castello innalzarono bandiera bianca. Il principe Eugenio, rientrato nel frattempo da un'operazione che aveva portato alla conquista della Slavonia, fu ferito gravemente al ginocchio destro da una pallottola di moschetto e dovette essere urgentemente trasportato a Vienna.

Nel frattempo, l'attenzione dell'imperatore Leopoldo era tornata a rivolgersi a occidente, dove urgeva mettere un freno alla politica espansionistica del Re Sole. Dopo la ratifica del trattato di Nimega, che aveva posto fine alla guerra franco-olandese del 1672-78, Luigi XIV, mobilitata una forza di ben 400.000 uomini, era ora in grado d'esercitare una stabile supremazia in Europa. Ne approfittò infatti per estendere la propria influenza nei territori confinanti con azioni unilaterali, quali l'annessione di Strasburgo nel 1681 e quella del Lussemburgo nel 1684. Puntò quindi decisamente alla conquista dei territori rivendicati dal suo paese anche oltre il confine del Reno, basandosi sull'interpretazione cavillosa di precedenti trattati stipulati con l'Impero romano-germanico (d'ora in avanti: Impero).

Dal canto suo, il 9 giugno 1686 l'imperatore aveva costituito insieme con Spagna e Svezia un'alleanza difensiva antifrancese, detta Lega di Augusta, alla quale avrebbero in seguito aderito anche il Brandeburgo, il ducato di Savoia, l'Inghilterra, le Province Unite e la Sassonia. Due anni prima (15 agosto 1684), l'Impero e la Spagna avevano però sottoscritto con la Francia la tregua ventennale di Ratisbona. Le mosse di Leopoldo I avevano lo scopo di proteggersi sul fianco occidentale da un nuovo attacco francese. Invero, la Francia non si rassegnò a desistere dalle sue mire espansionistiche e il 24 settembre 1688, approfittando del fatto che l'imperatore era impegnato nella crociata antiottomana, dichiarò guerra all'Impero e invase il Palatinato mettendolo a ferro e a fuoco e rompendo con ciò la tregua tutt'altro che "ventennale" di Ratisbona. Il "sacco" del Palatinato non fece altro che coalizzare la maggioranza degli stati europei in funzione antifrancese e a isolare sempre di più in Europa il Re Sole.

L'imperatore dovette quindi spostare parte delle truppe impegnate nella campagna d'Ungheria ai confini occidentali dell'Impero, minacciati dall'avanzata degli agguerriti eserciti francesi.

La guerra del Palatinato, detta anche guerra della Lega di Augusta o guerra della Grande Alleanza, sarebbe durata fino al 1697, distogliendo per ben nove anni l'utilizzo degli eserciti imperiali dal fronte dei Balcani e ridando con ciò nuovo vigore alle armate osmaniche. La guerra sarebbe pertanto proseguita con alterne vicende fino alla stipula

della pace di Rijswijk (20 settembre 1697), che avrebbe confermato alla Francia il possesso di Strasburgo e di parte dei territori alsaziani¹.

Anche il principe Eugenio fu coinvolto nella guerra del Palatinato. Nell'inverno 1688-89 il Nostro fu dapprima inviato a Torino per guadagnare l'ambiguo duca di Savoia Vittorio Amedeo II alla coalizione antifrancese, dopo di che si unì con tre reggimenti di cavalleria al resto dell'esercito imperiale che combatteva sul Reno. Ai primi di luglio partecipò a un'offensiva contro Strasburgo, quindi all'assedio di Magonza, dove fu leggermente ferito alla testa da una pallottola di moschetto. Finalmente nel giugno 1690 Eugenio, promosso il 31 maggio generale di cavalleria, fu mandato in Piemonte a soccorrere il duca sabaudo con cinque reggimenti imperiali. Nonostante la pochezza dei risultati ottenuti, il 25 maggio 1693 fu nominato dall'imperatore feldmaresciallo. Il voltafaccia del duca di Savoia, che nel 1696 addivenne a un armistizio con la Francia accettandone la proposta di liberare il Piemonte dalle truppe imperiali, obbligò il principe Eugenio a rientrare a Vienna.

Eugenio tornò a combattere in Ungheria dopo l'inefficace campagna militare condotta in Lombardia e in Piemonte: la celeberrima battaglia di Zenta dell'11 settembre 1697 rappresenta il capolavoro strategico del principe sabaudo, ora comandante supremo dell'esercito imperiale contro i turchi (cfr. Nemeth, Papo 2023a).

La lunga guerra di successione spagnola lo portò a combattere di nuovo nel Nord Italia e quindi sul Danubio e sul Reno a fianco del generale inglese John Churchill, primo duca di Marlborough: la vittoria di Höchstädt (1704) rappresenta un altro dei suoi capolavori d'arte militare. Ora il principe Eugenio è diventato anche il presidente del Consiglio aulico di guerra e fa parte della Conferenza segreta, che negli anni a venire avrebbe anche presieduto, ricavando dall'esercizio delle sue mansioni cospicui redditi. Nel 1706 liberò Torino e occupò Milano, cacciando francesi e spagnoli dall'Italia. Eletto feldmaresciallo di tutte le armate imperiali di Giuseppe I d'Asburgo (r. 1705-11), Eugenio inflisse nel 1708 ai francesi a Oudenaarde, nei Paesi Bassi, un colpo che avrebbe potuto essere mortale per l'esercito del Re Sole, se il principe non si fosse dilungato nel successivo e inutile assedio di Lilla, che confermò la sua scarsa attitudine a un tipo di guerra che non fosse di movimento. La "vittoria di Pirro" riportata a Malplaquet nel 1709 e gli accordi segreti conclusi dall'Inghilterra con la Francia dopo la morte di Giuseppe I resero vani i suoi successi conseguiti nella guerra di successione spagnola².

Eugenio tornò quindi a combattere contro i turchi vincendo a Petrovaradino (cfr. Nemeth, Papo 2023b e Papo, Nemeth 2023), riconquistando Timișoara (Temesvár) (Papo, Nemeth 2016 e 2017) e Belgrado, che rappresenta l'acme della sua carriera militare (cfr. Papo 2022; Papo, Nemeth 2022). Tuttavia, l'alto prestigio che il Nostro

¹ Sulla guerra del Palatinato cfr. Clark 1971, ma anche Arneth 1872, I, 36-92 e Braubach 1963-65, I, 151-235.

² Sulla guerra di successione spagnola cfr. Veenendaal (1971). Sulla partecipazione del principe Eugenio alla guerra di successione spagnola cfr. Arneth (1872, I, 132-439; II, 1-338), nonché Braubach (1963-65, I, 315-368).

si era guadagnato con le sue vittoriose campagne militari non tardò a procurargli invidie e avversari, che alfine avrebbero incrinato pure i suoi rapporti con la Corona e lo avrebbero costretto a dimettersi dalla remunerativa carica di governatore dei Paesi Bassi austriaci per fargli assumere quella, economicamente meno vantaggiosa, di vicario generale dell'imperatore nei possedimenti italiani. La carriera militare, ma anche politica di Eugenio s'interruppe a Philippsburg, nel 1734, nel corso della guerra di successione polacca (cfr. Arneth 1872, III, 415; Braubach 1963-65, V, 275-279). Il principe sabaudo morirà due anni dopo nella sua residenza viennese.

Eugenio di Savoia non fu però soltanto un valoroso comandante militare, capace statista¹ e diplomatico, ma fu anche un sincero amante delle belle arti e committente di sontuosi edifici barocchi come il ben noto Belvedere, il palazzo d'inverno nella Himmelpfortgasse a Vienna, lo Schlosshof sulla Morava e il castello di Ráckeve, sull'isola danubiana di Csepel, alla periferia di Budapest, di cui lo stesso principe seguì attentamente la realizzazione, tenendosi costantemente in contatto con i suoi architetti, esaminando gli schizzi dei progetti e intervenendo con consigli e correzioni.

Tutti gli storici concordano sui meriti del principe sabaudo e sull'alto profilo delle sue qualità politiche, militari e diplomatiche. È significativo riportare, uno su tutti, un passo dell'esteso commento di un anonimo tedesco sulle qualità caratteriali, politiche e militari del Nostro:

La più gran meraviglia in lui ammirata, è questa: del non essersi trovato alcuno, che sparlasse di lui, il che è una disgrazia universale, toccando quasi tutti gli uomini, e un vizio connaturale ad ogn'uno. S'io dicessi lui essere il più gran Generale a suoi tempi, farei torto alla più gran parte della di lui fama, avanzando anche tutti, quanti secoli avanti di lui sono stati: ma perché si possa brevemente comprendere il raro ingegno, le sue azioni fin a questo punto hanno messo in luce, l'essere non solamente il più perfetto corteggiano; ma etiandio il più prode guerriero, che'l mondo abbia prodotto. [...] Egli è ancora il più compito Capitano che cinga spada, sapendo non solamente far e formar risoluzioni importanti, ma metterle anche in effetto, trovandosi nel conflitto e però nel grandissimo fuoco, egli è tanto costante e cauto [...] Egli è Marte senza Venere, almeno in questi tempi & in campagna, sapendo non solo accattivarsi la gratia del suo Sovrano, ma etiandio l'amore de' suoi Uffiziali e Soldati a lui soggetti [...] parla con tutti con somma affabilità e piacevolezza, ma poco, onde tutte le sue parole sono fondate sul sodo, ascolta con gran costanza gli altri, abbracciando da tutti consiglio [...] possiede, prudenza, valore, dolcezza e tutte le altre virtù senz'ostentazione imaginabile; perciò non sentesi né meno che ragioni delle sue azioni, ma ben di quelle d'altrui. Egli è di tanto coraggio, ch'ancor quello, chiamandosi risoluzione, il dimostrò in tutte le sue funzioni et espedizioni più di qual si voglia gran Capitano del mondo [...]. Il segreto che possiede secondo i suoi alti meriti è di costringere tutti gli uomini ad amarlo [...]. La pompa et il fasto offendono talmente la di lui natura, che gli è impossibile il tollerarlo, egli ama la gloria e gli animi grandi, ma aborrisce i vani e superbi. Nell'occorrenza è prudente e splendido, ma inimico de' biscarezzeri e prodighi [...].

1 Alla figura di Eugenio statista è dedicato tutto il IV volume dell'opera di Braubach.

L'Imperatore e tutto'l Regno riconoscono i suoi rari meriti. Gli stranieri lo tengono in concetto di Generale il più valoroso, & i nemici per quello, che tosto vedutolo, se ne fuggono [...] tengo per fermo, esser egli il più gran Generale, che non fu né Scipione, né Hanibale [...] (Rosatti 1719, 126-130).

L'Autore ne traccia un ritratto anche fisico e ne sottolinea le sobrie abitudini di vita:

Dovendosi poi fare il suo ritratto, egli è di mezzataglia, non essendo più compresso di quello ch'è convenevole per soffrir tanti stenti e travagli, sembra che quasi dalla natura a ciò sia destinato nelle altre parti la di lui costituzione e organo corporeo è così robusto e gagliardo, che sourpassa un commun soldato, a ciò contribuisce particolarmente il moderato vivere nel mangiare e nel bere, mostrando ancor'in questo la sua moderatione, come pur in tutti gli altri affetti. Venendo alla corte, oltre all'ordinario gode di bere più d'un bichiere di vino, benché già mai di superfluo, e per amor della compagnia mettersi a giuocare alle carte, e che questo solo in riguardo della compagnia ciò faccia, se ne può argomentare non essere in nissun tempo veduto in campagna con sì fatti stromenti, bevendo ivi tanto scarsamente, quanto la sete senza scemarli di forze, glielo permesse, è solito bere il vino in ghiaccio. La di lui faccia è molto lunga d'un'aria & aspetto virile e serio, ha gli occhi neri, pieni di fuoco, come che il grande spirito anche in questi segni ciò riluce. Suol camminare di continuo col capo rilevato e guardare in alto [...] Egli tiene la bocca quasi sempre aperta, attaccatosi troppo al tabacco in polvere [...] Egli è sempre in cupi pensieri, né mai scompagnato di vivacità sapendo a cento questioni e proposte sempre rispondere con somma risoluzione, bilanciandovi prima tutte le parole, non facendo cosa veruna indarno [...] Per l'addietro esso portò i suoi capegli, ch'erano neri, ma per le cure e sollicitudini sofferte in Italia, diventato in una campagna quasi mezzo canuto: perciò al presente se ne serve della zazzera posticcia, il color del suo volto non può mentir le forme d'un vero Eroe tirando communemente tra sole ed aria al bruno. Il suo parlare ha del considerabile, e non è punto lento; parla la favella tedesca con assai buona eloquenza, quantunque non sia solito di gettar parole in aria sì perché non vuole del tutto spiegarsi o che trapellino fuori, come perché misurandole più degli altri. Nel vestire non è già mai prodigo, ma pur polito e netto, mostrando di non passar i limiti della generosità essere vestito alquanto meglio d'un Dragone. Il poco amore che porta ai denari, è una cosa di tanta consideratione appo questo Generale, quanto che l'avaritia quasi a tutti Generali nel mondo è commune, i quali non potendo ammuchiare denari per mettergli in deposito, pur pretendono una somma esorbitante per scialacquare, egli al contrario ne fa così poco conto [...] (Rosatti 1719, 131-134).

L'autore anonimo della *Storia di Francesco Eugenio Principe di Savoia* conferma la descrizione precedente:

Questo Principe era di mediocre statura, molto ben proporzionata, assai grande per apparire grave, e maestoso nelle occasioni di cerimonie, e capace nel medesimo tempo di tutta l'agilità necessaria nelle spedizioni, che ne richiedevano. Aveva la

carnagione bruna, e gl'occhi negri, e molto vivi. Marciava ordinariamente la testa alta, e quasi sempre con la bocca aperta. Portò molto tempo gli suoi Capelli ch'erano neri, ma prese la Peruca quandocommenciarono a biancheggiare. Gl'esercizi continui di Guerra l'avevano reso robusto, e vigoroso (Barbieri 1737, 258).

L'Autore della descrizione trascritta sopra riporta altresì gli "elogi" di due scrittori inglesi. Nel primo dei due "elogi", il vescovo di Salisbury, che aveva voluto conoscerlo e "studiare il suo carattere", peraltro "universalmente conosciuto", scrive di lui:

Questo Principe è modesto, ma senza veruna affettazione. Può tollerare appena gli rispetti, che gli rende ogn'uno con tanta giustizia. Discende con tutta facilità dal suo rango, per rendersi uguale alle persone con cui conversa. Nella conversazione non decide, ma ragiona (Barbieri 1737, 259).

Nel secondo "elogio" si fa del principe sabaudo un ritratto che non lo adula affatto, ma lo rappresenta quale era nei fatti:

Se si ritrova nelle nostre Assemblee fugge li complimenti col mischiarsi insensibilmente nella Compagnia, e possiede l'arte di conciliarsi gli animi per la sua affabilità con tutti. In somma vedesi generalmente sparsa nella sua persona una certa grazia, che cattiva quanti lo vedono. V'è ne' suoi occhi, non so che di sublime, che non nasce né dal suo Rango, né dalla sua qualità, ma dalla sola disposizione della sua Anima. Sa conciliarsi con le gran compagnie quantunque non gli piacciono [...]. Siccome gli pericoli della Guerra non lo conturbano punto, le occasioni di pompa, e di magnificenza non gli fanno similmente perdere nulla della naturale sua ugualità d'animo (Barbieri 1737, 259-260).

Un'altra notevole qualità del principe sabaudo, che lo distingueva dagli altri generali, era l'assoluta mancanza d'avidità e brama di denaro. Eccellenti erano altresì le sue virtù militari: possedeva tutte quelle che doveva avere un buon generale. È stato detto di lui "non mai vinto, sempre vincitore": certamente è stato molte volte vincitore ma è stato qualche volta anche sconfitto. Tuttavia – arguisce l'autore della succitata biografia del principe – Eugenio fu temuto per le sue vittorie, per il suo valore, per la sua prudenza, per la sua abilità, non certo "per le sue perdite" (Barbieri 1737, 260-262).

Silvino Gigante, prefatore della biografia redatta da Etelka de Hory (1933, 6) delinea la figura del principe con queste parole:

Sfogliando a ritroso il libro della storia, scritto col sacrificio e col sangue, vediamo apparirci davanti la figura insignificante d'un uomo piccoletto dalla parrucca inanellata. Nel volto, non bello forse, soltanto gli occhi imperiosi tradiscono che in quell'esile corpo sta chiuso uno spirito straordinario; quegli occhi neri, di cui basta uno sguardo, un richiamo perché mille e mille mani impugnino le armi a difesa della fede e della civiltà cristiana ed europea pericolanti contro la mezzaluna. Nel secolo XVII, pur tanto ricco d'avvenimenti, tutta l'Europa seppe la

fama dell'eroe vittorioso dei turchi, dello zelante difensore della cristianità: Eugenio di Savoia.

E continua:

Il principe Eugenio di Savoia fu figlio d'uno splendido periodo storico. Individualità straordinaria, stratega nato, eccellente politico, egli esercitò un potente influsso sullo svolgersi della storia d'Europa: quanto sia stato uomo di pensiero e di azione, lo dimostrano le gloriose gesta da lui compiute nella lunga carriera militare: le sue azioni militari furono sempre unite ad avvenimenti d'importanza politica decisiva.

Eugenio, grande stratega militare, “senza lasciarsi influenzare dal fanatismo religioso” dominante presso la corte viennese, aveva compreso fin dall'inizio la portata del pericolo turco facendo emergere “la superiorità dell'uomo di grande cultura contro la barbarie pagana che minacciava di distruggere la civiltà occidentale” (Hory 1933, 7).

Etelka Hory (1933, 29) definisce Eugenio “un mirabile complesso di soldato, di politico e di artista”. Fu uno dei migliori capitani d'Europa, le sue “attitudini diplomatiche furono una conseguenza della sua innata accortezza di stratega e dell'importanza storica delle sue vittorie”. L'amarezza che aveva segnato e “avvelenato” la sua infanzia, il doloroso sentimento di solitudine da lui patito, seppur in mezzo ai festeggiamenti e ai trionfi, gli fecero cercare sollievo nell'arte. Hory (1933, 28) sottolinea infatti l'amore di Eugenio per l'arte: “Il suo senso artistico, mirabilmente sviluppato, non si manifestava soltanto nello sfarzo, tanto comune ai grandi di quell'età, ma s'esprimeva anche in forza creativa”. Molto sacrificò alla sua biblioteca, nella quale raccolse esemplari rarissimi e di gran pregio. Lo stesso filosofo Rousseau si esprime con grande ammirazione per la “[b]iblioteca del principe [...] composta soltanto di libri nuovi e belli, ma il più meraviglioso è che non c'è una sola opera che il principe non abbia letto o almeno non v'abbia dato una scorsa” (Hory 1933, 37).

Osserva lo storico franco-tedesco Eléazar Mauvillon (1789, I, 1-2) nell'introduzione alla sua *Storia del Principe Eugenio di Savoia* che qualsiasi scrittore, anche mediocre, sarebbe stato in grado di scrivere la biografia di un eroe “volgare”, ma, arguisce lo stesso Mauvillon:

qui si tratta di narrare le gesta d'uno de' maggiori Capitani, che sieno giammai stati al mondo; d'un Generale, la di cui gloria è stata in Oriente, ed in Occidente luminosissima, i di cui fatti possiamo dire senza iperbole essere noti all'uno, ed all'altro emisfero, alle barbare, ed alle colte Nazioni, ai grandi, ed ai piccoli, ai vecchi, ed ai giovani. In fatti il nome del Principe EUGENIO non è men celebre tra i Francesi di quel, che lo sia tra i Persiani, ed i Turchi. Lieve impresa non è dunque lo scriverne la Storia, né poca difficoltà costar deve a chi brami di corrispondere a quell'alta idea, che il Pubblico se n'è formata.

“Agli occhi dei letterati italiani del Settecento – annota Pietro Giulio Riga (2024, 119) – Eugenio di Savoia-Soissons (1663-1736) incarnava gli ideali dell’eroismo di Casa Savoia, impersonando appieno la vocazione bellicosa della tradizione sabauda”. Fu in particolare l’episodio della battaglia di Torino vinta il 7 settembre 1706 dalle truppe austropiemontesi sull’armata francese di Luigi XIV a sancire il mito del condottiero sabauda, anche se in forza all’esercito austriaco, procurandogli un posto di rilievo nel *pantheon* di Casa Savoia e “oscurando la fortuna di altri suoi valorosi consanguinei”. La difesa di Torino fu una battaglia cruciale per l’indipendenza piemontese dalla sottomissione francese e fu senza dubbio merito del sostegno militare e strategico di Eugenio se l’impresa ebbe successo. A tale proposito lo scrittore torinese Paolo Luigi Raby pubblicò nel 1797 il primo componimento poetico, in endecasillabi sciolti, dedicato all’assedio di Torino dal titolo *Eugenio ossia Torino liberata*, nel quale il principe sabauda svetta come campione indiscusso e artefice della vittoria contro i francesi (cfr. Prosio 2006, 28-32). Per contro, Domenico Castorina (1847, II, 16) nel racconto *I tre alla difesa di Torino nel 1706* esalterà il Nostro come un condottiero pronto a sacrificarsi per la patria italiana.

Nel 1718 usciva la raccolta poetica *Gare del consiglio e del valore dedicate al Serenissimo Signor Principe Eugenio di Savoia dagli Accademici Innominati di Bra*. L’Accademia era sorta con lo scopo di celebrare la storia e le imprese dei membri di Casa Savoia. Le *Gare del consiglio e del valore* in particolare erano uscite con l’obiettivo di esaltare le allora recenti vittorie conseguite contro i turchi dal principe Eugenio ponendosi il dilemma se nel caso delle imprese del Nostro, ritenuto il “massimo tra gli eroi dell’universo”, avesse avuto maggior peso il valore o il consiglio, ovvero sia il “braccio” o la “mente”. Nell’*Introduzione* alle *Gare* il “consiglio”, “che comanda le imprese”, e il “valore”, “che esegue il comando”, sono le due virtù proprie dell’eroismo di Eugenio funzionali alle sue vittorie, che, secondo l’autore dell’*Introduzione* Giovan Battista Piozzasco, sono vittorie per l’Italia, per la religione e per l’Impero. Alla fine, per caratterizzare l’eroismo di Eugenio, risulterà vincente la linea del “consiglio”, inclusiva della prudenza, qualità essenziale e distintiva di un capo militare. Nel discorso tenuto a favore del “consiglio”, Giovan Battista Ripa Buschetto scrive: “[N]elle eroiche imprese del grande Eroe più vi ha di parte la Mente che non il Braccio, più il Senno che non Spada. La Mente rende il Capitano, quando è inferiore di forze, superiore di savio ardire”¹.

Pietro Giulio Riga fa altresì notare come spesso la celebrazione del principe sabauda è associata al mito asburgico che – testuali parole di Ripa – fa di Eugenio “la destra gloriosa di Carlo VI”, un *topos* comune a molta produzione biografica ed encomiastica dell’epoca. Per contro, Eugenio viene altresì esaltato come il liberatore e il salvatore d’Italia: tale è designato in un sonetto di Alessandro Burgos. Anzi, nella terzina finale di un sonetto di Giovan Battista Recanati la personificazione dell’Italia addirittura appella Eugenio “mio Figlio”.

¹ Citiamo da Riga (2024, 124).

Wolfgang Oppenheimer (1981, 195-196) osserva che nel carattere del principe emergeva una “componente filosofica”. Egli aveva come modello l'imperatore romano Marco Aurelio per il quale “la vita militare e la corrente dello stoicismo erano lo scopo dell'esistenza”. “Il suo atteggiamento di fondo – *annota Oppenheimer* – si esprimeva nella vita semplice e nella calma di fronte al destino, come per Marco Aurelio”. Non a torto il poeta Jean Baptiste Rousseau lo definiva il “filosofo guerriero”. Secondo Oppenheimer la regola di una vita semplice non è in contrasto con l'amore del principe per la bellezza e l'armonia e con lo spirito del tempo che vedeva realizzarsi nel Barocco le aspirazioni religiose più profonde. Non si fece costruire grandi palazzi e castelli perché aveva bisogno di grandi spazi per abitarci, bensì – sottolinea Oppenheimer – “il suo senso artistico aveva in qualche modo bisogno di espandersi”. “La grandezza solitaria fu una costante della sua vita. Nei castelli, nell'arte, nella bellezza della natura, nelle amicizie e nel gioco trovò il necessario compenso al grigiore della vita militare e al peso dell'attività politica”. Eugenio riceveva ministri, ambasciatori, perfino il gran visir ottomano nelle sue residenze; anziché abiti di seta e velluto come i suoi ospiti indossava una semplice giacca scura di tipo militare portando solo la decorazione del Toson d'Oro.

Oppenheimer (1981, 203) attribuisce la rapidissima carriera militare del principe sabaudo a due sue peculiarità: il coraggio e la tenacia. Tutte le fonti parlano del suo coraggio, del suo valore e del suo eroismo. Oltremodo significative sono a tal proposito le parole che aveva rivolto ai suoi ufficiali: “Signori, avrete una giustificazione di vita solo se saprete sempre, anche nel maggiore pericolo, essere di esempio, ma in un modo così leggero e sereno che nessuno ve lo possa poi rimproverare”. Eugenio capiva la psicologia del soldato e la sua vita, ragione per cui pretendeva sì una dura disciplina ma nello stesso tempo promuoveva il contatto umano tra ufficiali e soldati. Nessun comandante dell'armata imperiale era amato quanto lo era lui. Eugenio fu un maresciallo ma anche un comandante di truppa, si fece amare dai suoi soldati senza però fraternizzare con loro. L'altra qualità, la tenacia, emerge in tutte le fasi della sua esistenza: non si adagiò mai sugli “allori” conquistati; era sempre pronto a continuare nell'azione intrapresa per conseguire gli obiettivi prefissati.

Sennonché, oltre al coraggio e alla tenacia – sottolinea Oppenheimer (1981, 204-205) – erano altrettanto indispensabili per spiegare le sue numerose vittorie un notevole talento organizzativo e una grande predisposizione alla mobilità. Aveva uno spiccato senso dell'ordine e una grande capacità di fare ordine e di dare ordini, senza la quale non avrebbe conseguito grandi risultati nella sua carriera militare. Era dotato di autocontrollo e autodisciplina, qualità che esigeva anche dai suoi soldati e di cui egli era il primo a dare l'esempio. Unì la predisposizione militare ereditata dalla famiglia paterna a quella diplomatica proveniente dal lato materno. Eugenio aveva infine una chiara visione economica in generale e una spiccata capacità quale amministratore che dimostrò in particolare nella gestione del proprio patrimonio.

Eugenio fu buono d'animo, caritatevole e religioso – scrive Alfred von Arneth (1872, II, 454-455) –, alieno dalla grettezza come dalla prodigalità; seppe con la buona

amministrazione della propria sostanza “innalzare quelle splendide costruzioni, di formare quelle belle raccolte, che oggidi tuttora si ammirano”. Le fonti delle sue ricchezze furono tutte estranee a guadagni illeciti nelle forniture militari, a donativi di provenienza equivoca e a estorsioni compiute in territorio nemico.

Il principe sabaudo – annota ancora Arneth (1872, II, 447-449) – trattava gli affari di stato con sincerità e chiarezza, che erano una conseguenza del suo carattere franco e schietto. Non sapeva mentire, motivo per cui tutti i rappresentanti delle potenze straniere a Vienna volevano parlare solo con lui, perché non correvano il rischio d’essere ingannati: “quando non poteva o non doveva parlare, taceva; ma che mentire, non mentiva mai”. Da giovane era abbastanza loquace: parlava volentieri soprattutto di politica e di guerra, ma con l’età divenne sempre più parco di parole evitando il più possibile di parlare di se stesso. Forse, se lo avesse fatto, arguisce Arneth, avrebbe formato una classe di generali capaci, che invece sarebbero mancati all’Austria. Il fatto di essere taciturno derivava, secondo lo storico austriaco, dalla solitudine in cui era sempre vissuto, senza il conforto di una famiglia. Unico scopo della sua esistenza era rimasta la vita pubblica, che gli procurò parecchie soddisfazioni ma anche molti detrattori e calunniatori, contro i quali però non pronunciò mai neanche una parola di biasimo. Se disprezzava le lodi eccessive, d’altro canto non si preoccupava più che tanto delle critiche, rimanendo pertanto un esempio di moderazione e di padronanza di se stesso. Tuttavia, non tollerava le critiche ingiuste, anche se non si riteneva infallibile. Ad ogni modo, “Eugenio trovò quasi sempre il mezzo di uscire con onore dalle più critiche posizioni”.

Eugenio – sostiene Arneth (1872, II, 450) – fu un “gran generale, sapendo sempre nel momento del pericolo afferrare il solo partito buono, e mandarlo ad effetto con incredibile energia”. Altri generali, come il conte Guido von Starhemberg, non gli furono inferiori per scienza militare e per esperienza, ma, arguisce lo storico austriaco:

nessuno ebbe pari a lui il genio della guerra, che consiste nel sapere al momento opportuno prendere senza indugio di sorta la risoluzione che sola può raggiungere lo scopo prefisso. Nessuno ebbe pari a lui prontezza e sicurezza di sguardo sul campo di battaglia, ricchezza di espedienti. Trovaronsi riunite nel principe di Savoia, particolarmente ne’ suoi anni migliori, quelle doti appunto, le quali parevano in opposizione colla sua natura abitualmente pacata e riflessiva, vale a dire, arditezza e quasi temerità di concetto ed energia di esecuzione, ben diverso in ciò da Guido Starhemberg, il quale aveva per massima che un generale deve soltanto dare una battaglia, allorquando ha la certezza di poterla vincere.

Se Eugenio avesse seguito questo principio – ne è consapevole lo stesso Arneth – non avrebbe vinto né a Malplaquet, né a Torino, né a Belgrado e la storia dell’Austria sarebbe stata meno gloriosa.

Eugenio nell’impeto della battaglia incitava i suoi soldati al combattimento, ma conservava tutto il suo sangue freddo, che gli permetteva di rimediare ad ogni errore restando così padrone del campo.

Eugenio voleva occuparsi di tutto e rispondere d'ogni questione, assumendosi i meriti e le colpe. Non delegava, ma comandava, constata Franz Herre (2001). Non tollerava interferenze da parte dei suoi superiori a Vienna. Si riservava di prendere l'iniziativa da solo, non convocava volentieri un Consiglio di guerra: secondo lui, un Consiglio si riuniva solo quando non si era in grado di prendere una decisione. Aveva trovato un giusto equilibrio tra la pianificazione ragionata di un assalto e l'azione temeraria: l'unione di queste due peculiarità facevano di un generale di talento – ne è convinto Herre – un generale di genio.

Il principe Eugenio morì all'improvviso senza lasciare eredi, e tutto il suo patrimonio andò praticamente disperso se non dissipato dall'incapace nipote Anna Vittoria che ne aveva ereditato una gran parte. Tuttavia, "rimangono scolpite la memoria e la venerazione del principe nell'animo di tutti coloro, per i quali l'amore di patria non è nome vano", ammonisce Arneth (1872, II, 460-461) alla conclusione della sua biografia del principe, facendo principalmente riferimento ai sudditi della sua patria adottiva, l'Austria, che lo aveva accolto benevolmente quando era "scappato" da Parigi e a cui era rimasto fedele fin dalla prima battaglia di Petronell. L'Austria dopo Eugenio avrebbe dato i natali a molti illustri personaggi, quali generali, scienziati, artisti, ma nessuno, sottolinea Arneth, avrebbe riunito in sé tante doti come il principe sabaudo, una sola delle quali sarebbe stata sufficiente ad assicurare la fama di un uomo. Federico II di Prussia non esitò ad attribuire alla morte di Eugenio la fine luttuosa del regno di Carlo VI e, allorché qualche anno dopo minacciò l'esistenza della stessa Austria, il cancelliere aulico Philipp Ludwig von Sinzendorff, ch'era stato avversario di Eugenio, proruppe in questa emblematica esclamazione: "Fosse almeno vivo il principe di Savoia, saremmo tutti salvi!".

Bibliografia

- Campagne del Principe Eugenio di Savoia*. 1889-1902. 20 voll. Torino: Tip. Roux e Viarengo/Tip. L. Roux e C./ Tip. Roux Frassati e Co. (ed. or. Wien 1891-1900).
- Arneth, Alfredo (di). 1872. *Il Principe Eugenio di Savoia*. 2 voll. Firenze: Successori Le Monnier (ed. or. Wien 1864).
- Barbieri, Giuseppe (a cura di). 1737. *Storia di Francesco Eugenio Principe di Savoia*. Ferrara: Stamperia di Giuseppe Barbieri.
- Bizozzeri, Simpliciano. 1690. *La Sacra Lega contro la potenza ottomana. Successi delle armi imperiali, polacche, venete, e moscovite; rotte e disfatte di eserciti de' Turchi, Tartari, e ribelli; assedj, e prese di città, piazze, e castelli; acquisti di provincie, e di regni; ribellioni, e sollevazioni nella monarchia ottomana; origine delle ribellioni degli Ungari, con tutti gli accidenti successivamente sopraggiunti dall'anno 1683. fino al fine del 1689. Racconti veridici brevemente descritti da Don Simpliciano Bizozzeri, Barnabita Milanese*. Milano: Nella Regia Ducale Corte, per Marc'Antonio Pandolfo Malatesta Stampatore Reg. Cam.
- Braubach, Max. 1963-65. *Prinz Eugen von Savoyen. Eine Biographie*. 5 voll. München: Oldenbourg Verlag.
- Cardini, Franco. 2011. *Il Turco a Vienna*. Roma-Bari: Laterza.
- Castorina, Domenico. 1847. *I tre alla difesa di Torino nel 1706. Racconto*. 2 voll. Torino: Presso Carlo Schieppati.

- Clark, George. 1971. *La guerra della lega d'Augusta (1688-97)*. Trad. di Elena Ganapini, in John S. Bromley (a cura di). *Storia del Mondo Moderno*. Vol. VI: *L'ascesa della Gran Bretagna e della Russia (1688-1713/1725)*. Milano: Garzanti, p. 267-304 (ed. or. Cambridge 1970).
- De Ligne, Charles Joseph (Prince de). 1810. *Mémoires du Prince Eugène de Savoie écrits par lui-meme*. Paris: L. Duprat-Duverger (ed. or. Weimar 1809).
- Herre, Franz. 2001. *Eugenio di Savoia. Il condottiero, lo statista, l'uomo*. Trad. di Anna Martini Lichtner. Milano: Garzanti (ed. or. Stuttgart 1997).
- Hory, Etelka (de). 1933. *Eugenio di Savoia*. Trad. di Silvino Gigante. Milano: Associazione "Amici dell'Ungheria".
- Karagöz, Hakan. 2018. *The 1717 Siege of Belgrade and the Ottoman War Equipment Captured by the Habsburgs after the Siege*, in Dragana Amedoski (ed.), *Belgrade 1521-1867*. Belgrade: The Institut of History–Yunus Emre Enstitüsü, p. 129-154.
- Massuet, Pierre. 1737. *La vie du Prince Eugène de Savoie*. Amsterdam: François L'Honoré.
- Mauvillon, Eléazar. 1789. *Storia del Principe Eugenio di Savoia*. 5 voll. Torino: Società dei Librai (ed. or. Amsterdam 1740).
- Nemeth, Gizella, Papo, Adriano. 2023a. *Il principe Eugenio di Savoia e la battaglia di Zenta. 1697*, in "Studia historica adriatica ac danubiana", XVI, n. 1-2, p. 21-120.
- Nemeth, Gizella, Papo, Adriano. 2023b. *La crociata antiottomana del 1716: la battaglia di Petrovaradino*, in "Quaderni Vergeriani", XIX, n. 18, p. 40-122.
- Nemeth Papo, Gizella, Papo, Adriano. 2022. *I turchi nell'Europa centrale. Da Gallipoli a Passarowitz (secc. XIV-XVIII)*. Roma: Carocci.
- Nemeth Papo, Gizella, Papo, Adriano. 2024. *Eugenio di Savoia, stratega militare. Le campagne antiottomane nell'Europa centrale. 1683-1718*. Roma: Carocci.
- Oppenheimer, Wolfgang. 1981. *Il principe Eugenio di Savoia. Condottiero, statista e mecenate*. Prefazione di Otto von Habsburg. Trad. di M. Ronchi. Milano: Editoriale Nuova (ed. or. München 1963-65).
- Papo, Adriano. 2022. *La battaglia di Belgrado. 1717*, in "Nuova Antologia Militare", 3/11, p. 479-534.
- Papo, Adriano. 2002-05. *Le campagne ungheresi del principe Eugenio di Savoia*, in "Aion-Studi Finno-ugrici", IV, p. 143-163.
- Papo, Adriano, Nemeth, Gizella. 2016. *Il principe Eugenio di Savoia e la riconquista di Temesvár*, in "Quaderni Vergeriani", XII, n. 12, p. 11-71.
- Papo, Adriano, Nemeth, Gizella. 2017. *Il mito di Eugenio di Savoia e la presa di Timișoara*, in *Quaestiones Romanicae*. Szeged–Timișoara: Jate Press–Editura Universității de Vest din Timișoara, vol. V/1, p. 38-55.
- Papo, Adriano, Nemeth, Gizella. 2022. *Il principe Eugenio di Savoia e l'assedio di Belgrado del 1717*, in "Studia historica adriatica ac danubiana", XV, n. 1-2, p. 90-228.
- Papo, Adriano, Nemeth, Gizella. 2023. *La battaglia di Petrovaradino. 1716*, in "Nuova Antologia Militare", 4/15, p. 425-472.
- Pautrier, François. 1854. *Guerre capitaneate dal Principe Eugenio di Savoia, generalissimo delle armate imperiali*. Torino: Tipografia Fratelli Steffenone e Comp.
- Prosio, Pier Massimo. 2006. *Vittorio Amedeo, Prinz Eugen, Pietro Micca. L'assedio di Torino visto dagli scrittori*. Torino: Centro Studi Piemontesi.
- Riga, Pietro Giulio. 2024. *Genesi e forme di un ritratto eroico. Eugenio di Savoia tra i 'piemontesi illustri'*, in *Le declinazioni della Historia. Figure della cultura filosofica, letteraria, storico-artistica nel Seicento e nel Settecento*. A cura di Michela di Macco. Torino: Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo–Leo S. Olschki Editore, p. 119-137 ("Quaderni sull'Età e la Cultura del Barocco").
- Rosatti, Giovanni Leopoldo (a cura di). 1719. *Vita e gesti di Eugenio Francesco di Savoia e luogotenente generale cesareo, dell'anno 1683. fin'all'anno 1718. portata dal tedesco nell'italiano per Gio. Leopold. Rosatti*, in *Ghissa a spese dell'autore*. Ghissa–Francofour: Presso la Ved. Vulpi & E.H. Lammers.

- Sanvitale, Jacopo. 1738. *Vita e campeggiamenti del Serenissimo Principe Francesco Eugenio di Savoia, supremo comandante degli eserciti Cesarei, e dell'Imperio*. Venezia: Gio: Battista Recurti.
- Veenendaal, A.J. 1971. *La guerra di successione spagnola in Europa*. Trad. di Elena Ganapini, in John S. Bromley (a cura di). *Storia del Mondo Moderno*. Vol. VI: *L'ascesa della Gran Bretagna e della Russia (1688-1713/1725)*. Milano: Garzanti, p. 491-535 (ed. or. Cambridge 1970).

Radu PĂIUȘAN
(Universitatea de Vest
din Timișoara) | **Aspecte ale alegerilor din noiembrie
1946 în județul Timiș-Torontal**

Abstract: (Aspects of the November 1946 elections in Timiș-Torontal County) The year 1946 was, par excellence, marked by the parliamentary election, imposed by the Allies, the date of which was changed several times. Benefiting from the longest electoral campaign and imposing – on the list of the Bloc of Democratic Parties – leading figures of this new alliance, the Communist Party, which led it from the shadows, spent colossal sums, against the background of generalized poverty, in the hope of winning the elections honest. The communists used a huge propaganda apparatus, as well as a series of administrative measures aimed at ensuring their success, proceeding with the abolition of the Senate, existing since 1864, but also with a series of harassments against the opposition, both at the central level and local, which often took violent forms. Despite countless abuses, the alliance lost the elections to the National-Peasant Party led by Iuliu Maniu, but opted for the Soviet „solution” to solve the problem: reversing the numbers and destroying the evidence. The „winning” of the elections by the communists and their satellites, of course with the contribution of their „companions” (the National Liberal Party – Gheorghe Tătărescu and the National Peasant Party – Anton Alexandrescu) opened the way to the full conquest of political power, at the end of 1947, together with the forced abdication of King Mihai I and the proclamation of the Romanian People's Republic, following the Soviet model.

Keywords: *Romanian Communist Party, Bloc of Democratic Parties, National Peasant Party – Maniu, National Liberal Party – Brătianu, Banat.*

Rezumat: Anul 1946 a fost, prin excelență, marcat de scrutinul parlamentar, impus de Aliați, a cărei dată a fost modificată de câteva ori. Beneficiind de cea mai lungă campanie electorală și impunând – pe lista Blocului Partidelor Democratice – figuri de prim rang ale acestei noi alianțe, Partidul Comunist, care o conducea din umbră, a cheltuit sume colosale, pe fondul sărăciei generalizate, în speranța câștigării alegerilor în mod cinstit. Comuniștii au folosit un uriaș aparat propagandistic, precum și o serie de măsuri administrative menite să le asigure succesul, procedând și la desființarea Senatului, existent încă din 1864, dar și la o serie de șicane la adresa opoziției, atât la nivel central, cât și local, care au îmbrăcat, deseori, forme violente. În pofida abuzurilor nenumărate, alianța a pierdut alegerile în fața Partidului Național-Țărănesc condus de către Iuliu Maniu, dar a optat pentru „soluția” sovietică de rezolvare a problemei: inversarea cifrelor și distrugerea dovezilor. „Câștigarea” alegerilor de către comuniști și sateliții lor, desigur cu aportul „tovarășilor de drum” (Partidul Național Liberal – Gheorghe Tătărescu și Partidul Național Țărănesc – Anton Alexandrescu) a deschis calea spre cucerirea deplină a puterii politice, la sfârșitul anului 1947, odată cu abdicarea forțată a regelui Mihai I și proclamarea Republicii Populare Române, după model sovietic.

Cuvinte-cheie: *Partidul Comunist Român, Blocul Partidelor Democratice, Partidul Național Țărănesc-Maniu, Partidul Național Liberal-Brătianu, Banat.*

Anul 1946, aproape în totalitatea sa, a fost un an „electoral” pentru Partidul Comunist Român. S-au elaborat „strategii” din cele mai diverse, incluzând printre acestea șantajul, teroarea, diversiunea, intimidarea, toate cu sprijinul generos al Moscovei.

Interesul față de Partidul Social-Democrat a fost cel de anexare al acestuia, iar față de partidele politice istorice, de înlăturare a lor din viața politică activă, pentru ca, mai apoi, să le desființeze. De fapt, politica Partidului Comunist Român, care aplica doctrina sovietică, era aceea de a deveni singurul partid de pe scena vieții politice. Se opunea, vehement, oricărei dezbateri, era „alergic” la criterii, iar promotorii altor idei decât cele ale comuniștilor erau catalogați ca „reacționari”.

De fapt, Partidul Comunist Român și, implicit, Moscova, nu doreau aceste alegeri, dar au trebuit să le accepte, pentru a salva aparențele și a-și ascunde adevăratele intenții față de viitorul pe care-l preconizau României (Scurtu, Buzatu 1999).

Se poate spune și că aceste alegeri au fost o „concesie” din partea lui Stalin făcută Aliiaților, care doreau, cu orice preț, organizarea – în România postbelică – a unor alegeri parlamentare „libere și nestingherite” (Frunză 1990, 259).

Guvernele occidentale, în unanimitate, au dorit acest lucru, probabil pentru a avea conștiința împăcată că au întreprins ceva în folosul democrației românești, pentru salvarea ei (Frunză 1990, 259).

Motivul imediat pentru care comuniștii au trebuit să accepte alegerile era necesitatea recunoașterii, de către Aliiați, a guvernului Groza, condiție necesară pentru a fi primiți la masa tratativelor păcii.

„Episodul” social-democrat a marcat înlăturarea celei mai mari piedici. Restul oportuniștilor au venit singuri, fără eforturi, pe listele comune ale Partidului Comunist. În fruntea lor se afla Gheorghe Tătărescu, cu partidul său, al burgheziei „progresiste și democratice” (Frunză 1990, 259).

La 15 iulie 1946 a fost publicat, în Monitorul Oficial, textul legii nr. 560 privind alegerile. Dintre prevederile acestui act legislativ, care cuprindea 18 articole, se remarcă unele inovații. Cea mai importantă (*art. 1*) prevedea că „Reprezentanța Națională, care exercita puterea legislativă în colectiv cu regele, va fi alcătuită dintr-un singur corp, Adunarea Deputaților”, fiind eliminat Senatul. *Articolul 2* prevedea că au dreptul de a alege cetățenii români în vârstă de cel puțin 21 de ani împliniți, iar de a fi aleși, de la 25 de ani în sus. Pentru prima dată obțineau drept de vot și femeile.

Articolul 3 consemna eliminarea „primei electorale”, iar deputații, având un mandat de 4 ani, erau aleși pe circumscripții electorale prin vot universal, egal, direct și secret. În total, Adunarea se compunea din 406 membri, dintre care 30 din București, iar restul din țară.

Articolul 14 consemna că niciun deputat nu poate fi urmărit sau arestat pentru opiniile și voturile exprimate în exercițiul mandatului său (Onișoru 1996, 232).

De asemenea, legea consemna că sunt nedemni de a fi alegători sau aleși „cei condamnați pentru crime de război... miniștrii, subsecretarii de stat, secretarii generali, prefecții de județ și de poliție, primarii care au funcționat de la 6 septembrie 1940 până

la 23 august 1944, cu excepția celor care erau funcționari publici și a conducătorilor partidelor”.

Prin această prevedere, Partidul Comunist a reușit să-l înlăture pe Ion Mihalache de pe listele de candidați pentru alegerile din 1946 (Frunză 1990, 287).

Desființarea Senatului era, aparent, o măsură administrativă. La o analiză mai amănunțită se constată că Senatul reprezenta, pentru comuniști, un pericol permanent, nu numai pentru ratificarea alegerilor, ci și pentru puterea executivă, în general. Era o piedică serioasă în instituirea conducerii societății de către partidul unic. Astfel, Senatul a fost desființat, fără niciun scrupul, deși fusese instituit de către Alexandru Ioan Cuza (Frunză 1990, 288).

În ciuda protestelor și opoziției față de această măsură, hotărârea comuniștilor a rămas neclintită. Mai mult, comuniștii au susținut, pe un ton răspicat, că „Adunarea (Deputaților – *n.n.*) reprezenta elementul progresului, pe când Senatul era cuibul conservatorismului” (Frunză 1990, 289).

Erau excluse, de la vot, importante categorii sociale care ar fi votat împotriva Blocului Partidelor Democratice. Emil Bodnăraș, având, la 6 noiembrie 1946, o convorbire cu un consilier al Ambasadei U.R.S.S. din București, îi declara acestuia că Blocul Partidelor Democratice spera să obțină 55-65% din voturile reale, dar să-și adjudece 90%, cu ajutorul acelor posibilități „pe care le oferă legea electorală” (Mioc 2007, 44).

Între 2 iulie și 19 noiembrie 1946, ziua alegerilor, Blocul Partidelor Democratice a organizat peste 30.000 de întruniri, la care au participat aproximativ 10 milioane de cetățeni. Adunările populare și propaganda din ziare, reviste și afișe electorale erau folosite împotriva liderilor partidelor de opoziție. Erau lansate numeroase lozinci, precum: „Pe acești strigoi ai trecutului, pe acești speculatori ai mizeriei îi vom stârpi, definitiv, de pe tabloul forțelor politice ale țării noastre la 19 noiembrie”; „Maniu și Brătianu vor să răpească, din nou, drepturile și libertățile câștigate cu atâta jertfă”; „Cetățeni! Maniu și Brătianu vor să pregătească un nou război, pentru a cauza noi jertfe și suferințe... votați Soarele” (Mioc 2007, 46).

Sigla electorală a Blocului Partidelor Democratice era *Soarele*.

Este greu de precizat de unde au dispus comuniștii de acele fonduri fabuloase, pentru o campanie electorală mastodont, într-o țară aflată în suferință, cu economia ruinată de război și de plățile către Uniunea Sovietică.

O altă politică dusă de P.C.R. a fost de a împiedica opoziția să aibă o campanie electorală. Astfel, în Banat, la 4 august 1946, în plasa Lipova, de unde era originar liderul național-țărănist Sever Bocu, au fost trimiși 200 de muncitori ceferiști de la Timișoara, și un număr egal de la Arad, pentru a împiedica Congresul „Partidului Manist” (SJANT, fond *C.R.B. P.C.R. (1944-1947)*, d. 16/1946, f. 45).

Paralel, Partidul Comunist a început să pregătească oameni care erau „buni oratori, cunoșteau problemele expuse” și puteau să facă propagandă în favoarea partidului.

În perioada premergătoare alegerilor, comuniștii au sufocat populația cu materiale de propagandă variate. S-au difuzat 4.189.000 de broșuri (aproximativ o broșură la 4 locuitori), 6.673.000 de afișe și lozinci, 2.725.000 de placaje colorate, 28 de milioane de fluturași, 8.600.000 de caricaturi ale opoziției. La acestea se adaugă manifestările la care au participat 800 de echipe de teatru, 397 de echipe artistice, 779 de coruri, 253 de fanfare, 45 de orchestre, 160 de echipe de dans și 47 de caravane cinematografice. Au mai fost difuzate 100 de diapozitive, 240 de matrițe cu lozinca „Votați Soarele!”, pentru ziare (lozincile imprimate cu ajutorul acestor matrițe, pe ziduri și garduri, nu au fost numărate), 500.000 de insigne ale Blocului Partidelor Democratice etc (Frunză 1990, 290).

În Banat s-au ținut adunări publice, la Timișoara și în alte orașe, pe cartiere, în fabrici, în întreprinderi și pe stradă. La manifestațiile de la Lugoj au participat și membrii guvernului, în frunte cu dr. Petru Groza și Gheorghe Gheorghiu-Dej. La Timișoara, la Palatul Cultural, Teohari Georgescu, ministrul Afacerilor Interne, a vorbit intelectualilor. Uneori, campania electorală a atins culmi nebănuite. Documentele arată o mobilizare generală care cuprindea întreg orașul (Timișoara), case, străzi, cartiere și sectoare. Soțiile membrilor de partid erau îndemnate să meargă, din casă în casă, cu broșuri, pentru a învăța femeile cum să voteze. Se anunțau următoarele: „La sate vom trimite întreaga conducere a Frontului Plugarilor” sau „Femeile vor fi scoase din producție, pentru a face muncă de instruire” (A.N.S.J.T., fond C.R.B. P.C.R. (1944-1947), d. 37/1946, f. 32).

S-au scos din producție, în Timișoara (A.N.S.J.T., fond C.R.B. P.C.R. (1944-1947), d. 23/1946, f. 32):

- În sectorul I – 200 de echipe;
- În sectorul II – câte 30 de îndrumători zilnic, care, marțea și vinerea, vorbeau în piețe;
- În sectorul III – 45 de echipe de îndrumători;
- În sectorul IV – 230 de echipe zilnic;
- În sectorul C.F.R. – 15 echipe.

Pentru ziua alegerilor s-a stabilit o manifestație generală, pe 17 noiembrie 1946, unde s-a impus un plan general de mobilizare după cum urmează (A.N.S.J.T., fond C.R.B. P.C.R. (1944-1947), d. 1/1946, f. 129):

- Sectorul I – responsabil: Gubranschi Ioan;
- „Helicon” – responsabil: Barai S.;
- „Romitex” – responsabil: Bashoff;
- Prefectură – responsabil: Mișa;
- Justiție – responsabil: Obeanu;
- Penitenciar – responsabil: Gorun;
- Telefoane – responsabil: Moțiu;
- Primărie – responsabil: Iancu;
- Universitate – responsabil: Sergiu;
- Librărie – responsabil: Pop;

- Apărarea Patriotică: Granz.

Toți cei consemnați erau obligați să fie prezenți în instituțiile respective, în ziua alegerilor, la ora 9.

În urma alegerilor, B.P.D. a obținut „strălucita victorie a democrației românești” cu următorul rezultat (Mioc 2007, 50):

Pe țară: voturi exprimate – 6.823.928;

voturi anulate – 92.655.

Pe partide: B.P.D. – 4.766.630 voturi (83,8%);

Uniunea Populară Maghiară (U.P.M.) – 569.651 (7%);

P.N.Ț. (Maniu) – 879.927 (7,97%);

P.N.L. (Brătianu) – 259.306 voturi;

Partidul Țărănesc-Democrat (P.Ț.D.) (Nicolae Lupu) – 156.750 voturi;

Partidul Social-Democrat Independent (Constantin-Titel Petrescu) – 65.528 voturi.

În Banat, mai precis în județul Timiș-Torontal, au fost obținute următoarele rezultate oficiale: B.P.D. – 131.483 voturi;

P.N.Ț. (Maniu) – 22.970 voturi;

P.N.L. (Brătianu) – 8.207 voturi;

P.S.D.I. (Titel Petrescu) – 21.115 voturi.

Din județul Timiș-Torontal au fost aleși, ca deputați, următoarele persoane:

- Teohari Georgescu (P.C.R.);

- Eugenia Rădăceanu (P.S.D.);

- Miloș Todorov (Frontul Plugarilor);

- Ilie Toma (P.N.L.-Tătărescu);

- Iosif Rangheț (P.C.R.);

- Carol Pirovschi (P.S.D.);

- Anton Alexandrescu (P.N.Ț.-Alexandrescu);

- Gheorghe Bulz (Frontul Plugarilor);

- Emil Cinghiță (P.S.D.);

- Gheorghe Apostol (Confederația Generală a Muncii);

- Sever Bocu (P.N.Ț.-Maniu).

Partidele de opoziție au contestat rezultatul alegerilor, P.N.Ț. hotărând ca deputații săi să nu participe la lucrările Parlamentului. După alegeri, Petru Groza s-a debarasat și de cei doi miniștri ai opoziției (Hațieganu și Romniceanu).

Conform datelor apărute după 1989, rezultatul alegerilor din 1946 a fost falsificat de P.C.R.

În încheiere, prezentăm tabelul care cuprinde rezultatele oficiale obținute la secțiile de votare din județul Timiș-Torontal, în anul 1946 (Mioc 2007, 52):

Nr. crt.	Secția de votare	B.P.D.	Lista indepen dentă nr. 1	Lista indepen dentă nr. 2	U.P.M.	P.N.Ț .	P.N.L .	P.S.D.I.
1.	BUZIAȘ	811	-	-	207	37	12	7
2.	DRAGȘINA	1 447	-	-	88	32	-	135
3.	NIȚCHIDORF	2 238	21	33	125	10	569	21
4.	OTVEȘTI	781	14	12	273	94	76	23
5.	CHEVEREȘ	1 362	-	-	-	73	105	117
6.	RACoviȚA	1 048	4	5	4	298	58	12
7.	CHIZĂTAU	2 042	26	20	50	85	273	57
8.	BRESTOVĂȚ	1 347	14	19	36	50	149	47
9.	CIACOVA 1	1 664	6	8	22	80	8	3
10.	CIACOVA 2	2 193	7	20	14	64	105	36
11.	GIERA 1	608	29	18	439	761	156	45
12.	GIERA 2	51	-	1	-	20	1	-
13.	LIEBLING	1 291	24	22	11	25	252	41
14.	PETROMAN	1 161	17	6	6	245	131	13
15.	DETA	347	14	5	640	216	121	28
16.	BREȘTEA	1 363	23	8	100	279	177	27
17.	DEJANI	1 974	29	16	13	62	165	47
18.	SOCA	1 432	7	6	179	564	101	26
19.	MORAVIȚA	97	2	2	4	32	1	-
20.	BANLOC	124	-	-	2	13	5	1
21.	GĂTAIA	1 831	5	6	134	105	61	23
22.	GHERTENIȘ	1 153	1	9	170	106	152	33
23.	JIMBOLIA 1	1 385	34	17	229	233	199	82
24.	SÂNGEORGE	1 848	21	16	84	10	38	81
25.	TORMAC	1 630	26	13	85	59	104	41
26.	GIULVĂZ	1 212	5	5	24	385	94	39
27.	IVANDA	1 482	12	8	73	463	64	67
28.	OTELEC	206	18	12	1 241	152	36	28
29.	RĂUȚI	413	14	11	458	368	17	37
30.	RUDNA	830	14	8	591	412	62	36
31.	FOENI	70	-	-	1	1	1	1
32.	JIMBOLIA 2	79	32	32	1 078	339	44	88
33.	IECEA MARE	2 149	25	14	31	350	8	16
34.	CĂRPINIȘ	1 094	42	17	291	569	83	57
35.	CENEI 1	1 021	19	10	127	410	146	47
36.	GOTTLOB	750	12	1	43	426	5	11
37.	CENEI 2	76	-	-	-	-	-	-

38.	LENAUHEIM	64	-	-	-	-	-	-
39.	JIMBOLIA 3	155	-	-	-	-	-	-
40.	LIPOVA 1	2 620	1	1	-	205	24	12
41.	BOBDA	279	16	7	45	418	281	59
42.	CHELMAC	1 709	12	9	20	47	222	116
43.	SECAȘ	755	5	8	9	314	80	20
44.	ȘIȘTAROVĂȚ	1 694	1	1	20	126	19	9
45.	FIBIȘ	1 574	1	-	54	480	86	6
46.	LIPOVA 2	390	-	-	2	8	1	2
47.	PERIAM	1 625	-	-	102	289	101	35
48.	MUNAR	732	-	2	293	338	70	6
49.	ȘANDRA	997	26	8	136	380	29	24
50.	VARIAȘ 1	2 258	10	30	80	42	4	10
51.	VARIAȘ 2	2 945	13	8	80	86	54	34
52.	SÂNPETRU MARE	1 499	29	17	26	551	169	38
53.	RECAȘ 1	955	22	16	618	621	110	59
54.	RECAȘ 2	1 780	7	11	30	40	106	17
55.	BENCECUL DE SUS	861	3	3	44	234	43	8
56.	REMETEA MARE	1 171	18	19	105	3	62	25
57.	STANCIOVA	1 513	3	5	302	162	30	42
58.	SÂNNICOLA UL MARE 1	1 429	15	10	314	582	26	21
59.	SÂNNICOLA UL MARE 2	1 204	13	8	186	302	11	17
60.	BEȘENOVA VECHE	1 022	34	31	355	317	73	102
61.	CENADUL MARE	1 411	10	8	89	369	128	39
62.	CHEGLEVICI	211	15	13	780	353	61	36
63.	VULCANI	1 237	26	5	133	240	52	35
64.	SÂNNICOLA UL MARE 3	402	-	1	-	1	-	-
65.	BECICHEREC UL MIC	1 838	16	6	24	148	16	13
66.	CHIȘODA	140	11	3	9	53	61	23
67.	MOȘNIȚA	1 293	7	7	526	368	207	21
68.	GIARMATA	1 902	12	6	538	343	29	23
69.	PARȚA	247	14	10	315	797	233	35

70.	SĂCĂLAZ	1 397	21	32	177	309	43	54
71.	GELU	1 015	5	2	31	195	28	5
72.	ORȚIȘOARA	663	10	4	52	357	180	35
73.	MAILAT	92	1	8	1 259	410	106	14
74.	PIȘCHIA	1 561	-	-	2	63	889	21
75.	SATCHINEZ	1 448	13	6	81	400	66	30
76.	VINGA	1 344	18	10	120	72	116	42
	TOTAL	87 336	928	659	13 830	17 542	7 385	2 479

În concluzie, având sprijinul necondiționat al Moscovei, comuniștii români au reușit să „câștige” alegerile sub „umbrela” Blocului Partidelor Democratice, acaparând și puterea legislativă. Pentru a nu se afla, vreodată, rezultatele reale ale scrutinului, au preferat să distrugă sau, pe alocuri, să ascundă listele cu opțiunile electoratului, câteva dintre acestea fiind descoperite imediat după Revoluția din Decembrie 1989 și publicate sub formă de articole, studii sau chiar cărți.

Referințe bibliografice

- SJANT, fond C.R.B. P.C.R. (1944-1947) = Serviciul Județean Timiș al Arhivelor Naționale, fond *Comitetul Regional Banat al Partidului Comunist Român (1944-1947)*.
- Frunză, Victor. 1990. *Istoria stalinismului în România*. București: Editura Humanitas.
- Mioc, Eugen. 2007. *Comunismul în Banat (1944-1965)*. Volumul I. Timișoara: Editura Excelsior Art.
- Onișoru, Gheorghe. 1996. *Alianțe și confruntări între partidele politice din România (1944-1947)*. București: Editura Fundația Academia Civică.
- Scurtu, Ioan, Buzatu, Gheorghe. 1999. *Istoria românilor în secolul XX (1919-1948)*. București: Editura Paideia.

Vasile RĂMNEANȚU
(Universitatea de Vest
din Timișoara)

**Aspecte privind activitatea
Consiliului oamenilor muncii
de naționalitate sârbă din județul
Timiș în perioada 1968-1972**

Abstract: (Aspects regarding the activity of the Council of working people of Serbian nationality in Timiș County during the period 1968-1972) In 1968 the leadership of the Romanian Communist Party decided to found the Councils of the working people of the main minorities in Romania, which were to be part of the Socialist Unity Front. By organizing these new bodies, the Romanian communist leaders sought in fact full control over the minorities living on Romanian territory. The Council of Serbian Workers in Timiș County (a similar organisation was also active in Caraș-Severin County) had the task (in fact the obligation) to mobilize the Serbian population to participate in the main political events from the mentioned period, to undertake propagandist actions among them in order to make known the internal and foreign policy of the RCP and the Romanian state. Last but not least, it was meant to contribute to the achievement of the "new man" of communist type. Besides these objectives, which, given the historical context, could not be refused, the leadership of the Council (made up mostly of intellectuals) sought to defend the rights of the Serbian population, to preserve the cultural traditions of the Serbs in Banat and to contribute to the development of their spiritual life. In this respect, there were concerns for the development of the school network in Serbian, the endowment of Serbian schools and wards with quality textbooks, of their libraries with representative works of Serbian people of culture and science. On the other hand, the aim was to create artistic bands in localities with Serbian population (ensembles of songs and dances, theater bands, literary circles), to highlight the creations of Serbian writers and painters, as well as of valuable ethnographic pieces belonging to this ethnicity. Despite some difficulties, the activity of the members of the Council was beneficial for the Serbian population in Timiș County, boosted its cultural and artistic life and contributed to the preservation of the traditions of a community that played an important role in the history of this province.

Keywords: *Serbian, communism, own organisation, activities, Timiș County.*

Rezumat: În anul 1968 conducerea Partidului Comunist Român a hotărât constituirea Consiliilor oamenilor muncii ale principalelor minorități din România, care urmau să facă parte din Frontul Unității Socialiste. Prin organizarea noilor organisme, de fapt liderii comuniști români urmăreau controlul deplin și asupra minorităților care locuiau pe teritoriul românesc. Consiliul oamenilor muncii de naționalitate sârbă din județul Timiș (o organizație similară a activat și în județul Caraș-Severin) avea ca sarcină (obligație desigur) să mobilizeze populația sârbă pentru a participa la principalele evenimente politice din perioada pe care am analizat-o, să întreprindă acțiuni propagandistice în rândul acesteia pentru a face cunoscută politica internă și externă a PCR și a statului român și nu în ultimul rând să contribuie la realizarea „omului nou”, de tip comunist. Pe lângă aceste obiective care în contextul istoric dat nu puteau fi refuzate, conducerea Consiliului (alcătuită în mare parte din intelectuali) a căutat să apere drepturile populației sârbe, să păstreze tradițiile culturale ale sârbilor din Banat, să contribuie la dezvoltarea vieții spirituale a acestora. În acest sens au existat preocupări în vederea dezvoltării rețelei școlare în limba sârbă, înzestrării școlilor și secțiilor în limba sârbă cu manuale școlare de calitate, a bibliotecilor cu lucrări reprezentative ale oamenilor de cultură și de știință sârbi. Pe de altă parte s-a urmărit crearea de formații artistice în localitățile cu populație sârbă (ansambluri de cântece și jocuri, formații de teatru, cenacluri

literare), punerea în valoare a creațiilor scriitorilor, pictorilor sârbi, precum și a pieselor etnografice de valoare aparținând acestei etnii. În ciuda unor dificultăți, activitatea membrilor Consiliului a fost benefică pentru populația sârbă din județul Timiș, a impulsionat viața cultural-artistică a acesteia, a contribuit la conservarea tradițiilor unei comunități care a avut un rol important în istoria provinciei.

Cuvinte-cheie: *sârbi, comunism, organizație proprie, activitate, județul Timiș.*

În cadrul Plenarei CC al PCR din zilele de 24-25 octombrie 1968 s-a decis, la propunerea Comitetului Executiv al CC al PCR, constituirea Consiliilor oamenilor muncii ale naționalităților conlocuitoare din România.

Dacă în cazul minorităților germane și maghiare au fost create consilii naționale, în privința celei sârbe (mai puțin numeroasă) exista un consiliu județean condus de către un președinte, doi-trei vicepreședinți și un secretar. Membrii Consiliului erau aleși de către „reprezentanții oamenilor muncii de etnie sârbă” din județul Timiș și urmau să „își desfășoare activitatea în conformitate cu principiul muncii colective și pe baze obștești”. Totodată, noile organisme nu aveau personal salariat și erau incluse în cadrul Frontului Unității Socialiste (Rămneanu 2004, 598-599).

Oficial, aceste consilii au fost înființate pentru a asigura o participare mai mare a naționalităților respective la viața politică, economică și culturală a țării (Cerović 2005, 167).

În „Planul de măsuri privind lucrările de constituire a Comisiilor județene ale oamenilor muncii de naționalitate germană, maghiară și sârbă” se prevedea ca o „comisie de organizare” să coordoneze activitatea până la înființarea comisiei județene respective, cea sârbă fiind alcătuită din Milan Iovanovici, Dușan Sablici, Vasile Obradov.

La ședința de constituire a Consiliului oamenilor muncii de naționalitate sârbă erau desemnați să participe 125 de reprezentanți ai acestei minorități, alegerea acestora urmând să fie realizată în cadrul ședințelor de birou ale comitetelor comunale, orașenești și municipale de partid, la care vor lua parte și lideri ai organizațiilor de masă, obștești și de stat (SJANT, Fond Comitetul județean PCR Timiș, d. 390/1968, f. 1-2).

Ședința de constituire a Consiliului oamenilor muncii de naționalitate sârbă din județul Timiș a avut loc în dat de 8 noiembrie 1968 (în sala Comitetului județean al PCR), la ea participând, așa cum s-a prevăzut, 125 de delegați (SJANT, Fond Consiliul oamenilor muncii de naționalitate sârbă din județul Timiș, d. 1/1968, f. 1-4. Vezi și *Scânteia*, 10 noiembrie 1968, p. 2).

În prezidiu au luat loc Mihai Telescu (primul-secretar al Comitetului județean Timiș al PCR), Vasile Daju (membru al biroului Comitetului județean PCR Timiș), Trandafir Cocârlă (secretar al Comitetului județean PCR Timiș), Vasile Obradov (membru supleant al biroului Comitetului județean PCR Timiș), Milan Iovanovici (

redactor șef al ziarului în limba sârbă „Pravda”), Dușan Sablici (profesor emerit, directorul Liceului nr. 10 din Timișoara), Arcadie Giurgiev (președintele CAP-ului din localitatea Diniaș), Smilia Raicov (muncitoare la Fabrica Bega), Zdravco Blagoev (ilegalist, pensionar).

În cadrul întrunirii, au fost propuși ca membrii ai Consiliului județean al oamenilor muncii de naționalitate sârbă un număr de 17 reprezentanți ai acestei etnii, care trebuiau să îndeplinească următoarele criterii: să facă parte „din rândul muncitorilor, țăranilor, intelectualilor, să fie membrii PCR, dar și fără de partid, de gen masculin sau feminin din localitățile cu populație sârbă, tovarăși atașați partidului, cu prestigiu și autoritate în fața maselor” (SJANT, d. 1/1968, f. 4-7.)

Cei prezenți l-au ales în funcția de președinte al Consiliului oamenilor muncii de naționalitate sârbă din județul Timiș pe Milan Iovanovici (SJANT, d.1/1968, f. 21). Ca vicepreședinți au fost aleși Dușan Sablici, Marince Pașici (secretar de partid la Fabrica de mănăși Timișoara), iar ca secretar Arcadie Jivanov (redactor la Secția sârbă a Studioului de radio Timișoara) (SJANT, d. 1/1968, f. 45 Vezi și Stepanov 2006, 42-43).

Într-o cuvântare rostită cu acest prilej, probabil de către Mihai Telescu, se arăta că în județul Timiș populația de etnie sârbă beneficia de două publicații „Knjzevni zivot” și „Pravda”, ultima fiind o gazetă săptămânală, care și-a îmbunătățit formatul.

De asemenea exista o emisiune în limba sârbă în cadrul studioului de radio Timișoara, iar în privința rețelei de învățământ, în județul Timiș își desfășurau activitatea 18 școli și secții cu limba de predare sârbă.

În același timp, pe scena artistică era prezent un ansamblu sârb de cântece și dansuri (SJANT, d. 1/1968, f. 35-36).

Noul organism a întocmit o evidență privitoare la populația de etnie sârbă din județul Timiș din care aflăm că numărul acesteia era de circa 24.000 de oameni care locuiau în 32 de așezări urbane și rurale, fiind majoritară în 14 localități.

În mediul rural trăiau cea mai mare parte a etnicilor sârbi (83,33%), în timp ce la orașe (16,33%) cei mai mulți erau stabiliți în municipiul Timișoara, numărul lor fiind de circa 4000.

În privința ocupațiilor, majoritatea munceau în agricultură (aproximativ 78%), restul lucrând în sectorul industrial, în cadrul cooperativelor meșteșugărești etc., iar în ceea ce privește reprezentativitatea în organele de stat, minoritatea sârbă avea un deputat în Marea Adunare Națională, patru deputați în consiliile municipale, 9 deputați în consiliile orașenești și 212 deputați în consiliile comunale.

Totodată, 17 președinți de CAP-uri erau de naționalitate sârbă, 5 directori de întreprinderi industriale fiind de aceeași etnie, existând 3.400 de membri de partid (activând 10 activiști de partid salariați sârbi).

La Timișoara apărea de 25 de ani ziarul în limba sârbă „Pravda”, iar din anul 1957 revista literară „Knjizevni zivot”, în județ existând și două cercuri literare în limba sârbă, poeții și scriitorii sârbi publicând „în anii regimului nostru” 20 de culegeri de poezii și 15 culegeri de proză.

Pe de altă parte, Ansamblul sârb de Stat de Cântece și Jocuri (înființat în 1954) s-a remarcat printr-o activitate deosebit de intensă, susținând peste 2000 de spectacole în țară și străinătate, iar în comunele și satele locuite de sârbi existau zeci de formații artistice de amatori.

În capitala județului, din cadrul Studioului de radio făcea parte și o secție care emitea zilnic două emisiuni în limba sârbă.

În privința învățământului cu predare în limba sârbă, în Timiș existau 18 școli și secții generale de 8 ani, în care învățau 831 de elevi, în timp ce la Timișoara în cadrul Liceului nr. 10 funcționa și o secție cu predare în limba sârbă, frecventată de 119 elevi. De asemenea, rețeaua școlară județeană cuprindea și 11 grădinițe de copii cu limba de predare sârbă, toate aceste instituții școlare având 19 educatoare, 59 de învățători și 84 de profesori de naționalitate sârbă (la Inspectoratul școlar județean activând un inspector sârb) (SJANT, d. 1/1968, f. 43-44).

La 14 noiembrie Consiliul județean Timiș al oamenilor muncii de naționalitate sârbă a aderat la Frontul Unității Socialiste (*Scînteia*, 15 noiembrie 1968, p. 3).

„Planul de măsuri privind îmbunătățirea muncii politice și cultural-educative de masă în rândul oamenilor muncii aparținând naționalităților conlocuitoare” elaborat de către Comitetul județean PCR prevedea relansarea formațiilor artistice de tradiție precum orchestra de tamburași din Sânmartinu Sârbesc, Beregsău Mic, Sânpetru Mare, Diniaș, Checea, a corurilor din Cenei, Diniaș.

Se urmărea și înzestrarea bibliotecilor din localitățile cu populație sârbă majoritară cu cărți și reviste în limba sârbă, iar bibliotecarii care își desfășurau activitatea în astfel de biblioteci trebuiau să cunoască și limba sârbă.

În plan artistic se avea în vedere studierea posibilității ca membrii Ansamblul sârb de Stat de Cântece și Jocuri să fie integrați într-o categorie superioară de salarizare, să fie incluși în cadrul acestuia artiști și conducători bine pregătiți, să fie ridicată calitatea programelor și stabilit un raport corespunzător între piesele folclorice sârbești și românești ținându-se cont de publicul în fața căruia aveau loc spectacolele.

Ziarul în limba sârbă „Pravda”, urma să cuprindă trimestrial un supliment de patru pagini care să conțină piese de teatru într-un act, texte pentru brigăzile artistice, cântece, recenzii și alte lucrări necesare formațiilor artistice de amatori sârbești care activau în județ (SJANT, Fond Consiliul oamenilor muncii de naționalitate sârbă din județul Timiș, d. 2/1968, f. 1-7).

Emisiunea în limba sârbă care se difuza în cadrul Studioului de radio Timișoara era mărită cu 15 minute.

În document se mai prevedeau: organizarea în anul 1968 a unui concurs de folclor pentru promovarea muzicii populare sârbești, extinderea emisiunilor „Muzică la cerere” pentru sârbii din județul Timiș, realizarea, anuală, de către membrii cercurilor literare în limba sârbă, prin intermediul Casei creației populare, a unor culegeri de versuri și proză, publicarea unui volum comun de prezentare a folclorului și obiceiurilor naționalităților conlocuitoare, cu concursul celor patru ziare județene.

În privința învățământului în limba sârbă, în vederea asigurării necesarului de manuale în limba maternă pentru elevii sârbi din clasele IX-XII trebuiau luate măsuri pentru traducerea și litografierea acestora pe plan local (SJANT, d. 2/1968, f. 8-9).

„Planul de muncă pe perioada 15 decembrie 1968-31 martie 1969” elaborat de către conducerea Consiliului oamenilor muncii de naționalitate sârbă prevedea, în prima sa parte, obiectivele politice care trebuiau îndeplinite în perioada menționată mai sus, respectiv pregătirea și desfășurarea campaniei electorale pentru alegerile de deputați în Marea Adunarea Națională și consiliile populare, cunoașterea politicii interne și externe a PCR și statului român de către populația de etnie sârbă din județ.

Pe de altă parte, se avea în vedere organizarea unor întâlniri ale oamenilor de cultură și de știință de naționalitate sârbă cu locuitorii unor comune în care populația sârbă era majoritară, la care urmau să-și dea concursul și Ansamblul sârb de Stat de Cântece și Jocuri din Timișoara, Studioul de radio Timișoara, redacțiile publicațiilor „Pravda” și „Knjizevni zivot”, Casa de cultură a municipiului Timișoara.

În același timp, se urmărea realizarea unei seri culturale pentru locuitorii sârbi din Timișoara, cu sprijinul Ansamblului sârb de Stat de Cântece și Jocuri, Casei de cultură a municipiului și Liceului nr. 10, la care urmau să participe și scriitori, ziariști, intelectuali de prestigiu din municipiul de pe Bega.

Conducerea Consiliului propunea consultări cu factorii de decizie ai Ansamblului sârb de stat, ziarului „Pravda”, redacției emisiunii în limba sârbă din cadrul postului de radio Timișoara în vederea îmbunătățirii activității acestora.

Consiliul recomanda Casei județene de cultură și artă tipărirea de materiale necesare căminelor culturale în care activa populația de naționalitate sârbă, oferindu-se să se implice în traducerea acestora în limba sârbă.

Totodată, va ajuta Comitetul de Artă și Cultură să accelereze procesul de formare a corurilor și formațiilor de tamburași în localitățile cu populație sârbă, precum și de intensificare a activității artistice a acestora.

Se va lua legătura și cu autoritățile competente pentru a fi studiată posibilitatea înființării unui club muncitoresc la Timișoara, care să dispună de o sală de lectură, de spații potrivite pentru manifestări cultural-artistice la care să participe instituțiile de artă, cercul literar în limba sârbă, redacția ziarului „Pravda” și a studioului de radio Timișoara, Liceul nr. 10 (SJANT, d. 3/1969, f. 1-3).

Și în „Planul de muncă pe perioada mai-decembrie 1969”, în prima parte era evidențiată activitatea politică la care au participat membrii Consiliului. Astfel, au avut loc expuneri pe tema Congresului al X-lea al PCR, în cinstea zilei de 23 august, au fost prezentate realizările perioadei socialiste, s-a urmărit mobilizarea populației de origine etnică sârbă pentru îndeplinirea planului cincinal.

Se preciza că astfel de întruniri politice se încheiau cu spectacole artistice sau acțiuni culturale, precum cele de la Sănnicolau Mare (o șezătoare literară), Timișoara (un program artistic susținut de echipe de artiști amatori din județ).

Planul de muncă mai prevedea organizarea, până la finele anului, în cadrul căminelor culturale din localitățile Cenei și Sânpetru Mare a unor seri culturale, cu

sprijinul Comitetului de Cultură și Artă, al Ansamblului sârb de Stat de Cântece și Jocuri și a unor formații valoroase de tamburași.

Având concursul Comitetului de Cultură și Artă, al specialiștilor, membrii Consiliului își propuneau ca obiectiv și înființarea unui cor, grup vocal sau a unei orchestre cu coarde pe lângă Studioul de radio Timișoara, precum și al unui cerc dramatic din care să facă parte tineri muncitori, studenți și elevi.

De asemenea, conducerea organizației urma să se implice în rezolvarea unor probleme sociale, profesionale etc. ale locuitorilor sârbi din județul Timiș (SJANT, d. 3/1969, f. 4-5).

În „Darea de seamă despre activitatea Consiliului oamenilor muncii sârbi” din județul Timiș din perioada 8 XII 1968-20 V 1969” se precizează că în privința activității politice, membrii organizației au luat parte la campania electorală și la popularizarea programului Frontului Unității Socialiste.

În același timp, a fost organizat la Casa studenților un spectacol pentru locuitorii sârbi ai Timișoarei (au luat parte circa 500 de oameni) la care și-au dat concursul elevii Liceului nr. 10, eveniment cultural care a fost și radiodifuzat. De asemenea s-a desfășurat un spectacol artistic în localitate Sânmartin, la care au participat formațiile Căminului cultural din Sânmartinu Sârbesc și Ansamblul sârb de Stat de Cântece și Jocuri din Timișoara.

Conducerea Consiliului a solicitat intelectualilor sârbi să elaboreze lucrări literar-muzicale, piese muzicale pentru impulsivizarea activității cultural-educative în localitățile rurale cu populație sârbă, ținându-se cont și de faptul că unele dintre formațiile artistice care activau în așezările respective prezentau programe de slabă calitate.

În ceea ce privea învățământul în limba sârbă, a fost stabilită legătura cu Inspectoratul școlar județean pentru a fi cunoscută mai bine situația școlilor și a secțiilor cu limba de predare sârbă.

Se mai evidențiază faptul că profesorul Dușan Sablici a elaborat lucrarea „Scriitorii sârbi din Republica Socialistă România”, care urma să fie publicată.

În document se sublinia că nu toate obiectivele prevăzute în planul Consiliului au fost îndeplinite și aceasta din cauza inactivității conducerii organizației, a lui Milan Ivanovici în special care a încercat mai mult individual să rezolve problemele, neimprimând „un caracter organizat și ordonat muncii”. În consecință, pe viitor trebuia să se acorde o mai mare atenție muncii în colectiv, membrii Consiliului să dea dovadă de o mai mare inițiativă și să fie prezenți mai des pe teren în localitățile cu populație sârbă (SJANT, d. 3/1969, f. 24-28).

În procesul-verbal al ședinței Consiliului oamenilor muncii de naționalitate sârbă (7 iunie 1969) se menționează că vorbitorii au arătat că activitatea acestuia a fost până în acel moment destul de slabă, pronunțându-se pentru o organizare mai eficientă a muncii, în special în privința vieții culturale, pentru o distribuție mai bună a cărților în limba sârbă, mai ales a operelor clasice, iar în acest scop era necesară implicarea intelectualilor.

Participanții au atras atenția că nu trebuiau să se piardă tradițiile populației sârbe din Banat, iar pentru aceasta se cuvenea ca tinerii să învețe cântecele și jocurile sârbești.

În același timp, se cerea ca membrii Consiliului să cunoască toate localitățile unde locuiau sârbii, să le afle problemele cu care aceștia se confruntau, să sprijine autoritățile locale în rezolvarea acestora.

Se mai propunea și colaborarea cu Consiliul oamenilor muncii de naționalitate sârbă din Caraș-Severin, iar în acest sens să fie programate schimburi de experiență, de programe culturale, de vizite (SJANT, d. 3/1969, f. 31-35).

La 3 iunie 1970 la Timișoara s-a desfășurat plenara Consiliului județean Timiș al oamenilor muncii de naționalitate sârbă în cadrul căreia a fost prezentată activitatea consiliului până în acel moment.

De asemenea a fost analizat planul de muncă pe următorul semestru, fiind dezbătut și regulamentul de funcționare a consiliilor județene ale oamenilor muncii ale naționalităților conlocuitoare din România.

În încheierea întrunirii s-a înființat biroul Consiliului județean al oamenilor muncii de naționalitate sârbă format din Milan Iovanovici (președinte), Vasile Obradov, Dușan Sablici, Marince Pașici (vicepreședinți) și Arcadie Jivanov în calitate de secretar (*Drapelul roșu*, 4 iunie 1970, p. 1).

„Referatul privind activitatea Consiliului în perioada iunie 1969-mai 1970” precizează că în cinstea Congresului PCR și a celei de-a 25-a aniversări a proclamării Republicii, a fost organizat, în colaborare cu Comitetul de Cultură și Artă și Căminul cultural din Sânmartinu Sârbesc, un spectacol „model”, la care și-au dat concursul artiștii amatori din localitate, soliștii vocali de la Ansamblul sârb de Stat de Cântece și Jocuri și cvintetul instrumental al Casei de cultură a municipiului Timișoara, spectacolul fiind radiodifuzat.

În același timp, formația din Sânmartinu Sârbesc și-a îmbunătățit și diversificat repertoriul artistic, realizând spectacole artistice în Iugoslavia, la Vârșet și Uljma, care s-au bucurat de succes.

Tot în perioada amintită mai sus, în colaborare cu Casa de cultură a studenților, cu Studioul de radio Timișoara și Filarmonica „Banatul” s-a înființat o orchestră de tamburași, alcătuită din studenți sârbi care studiau în Centru universitar Timișoara, care avea un repertoriu artistic destul de bogat și variat și care a fost prezentat în cadrul unui spectacol radiodifuzat în comuna Ivanda. De asemenea formația de tamburași, împreună cu soliști amatori din Timișoara, pregătea înregistrarea unor piese muzicale pentru emisiunea de radio în limba sârbă, care urmau să fie prezentate și în cadrul unor spectacole în Timișoara precum și în județ.

Comitetul s-a implicat și în aniversarea a 50 de ani de viață și 30 de ani de activitate artistică a poetului Vladimir Ciocov, organizând în colaborare cu Asociația Scriitorilor din Timișoara și Comitetul de Cultură și Artă, o adunare festivă (în ziua de 9 martie 1970) la care au participat reprezentanți ai Uniunii Scriitorilor din România, o delegație de scriitori din Iugoslavia, iar publicația „Banatske novine”, celelalte ziare

județene și Studioul de radio Timișoara s-au referit pe larg la opera literară a poetului sârbătorit.

În document se evidențiază existența în continuare a unor neîmpliniri datorate faptului că liderii Consiliului munceau în mod „sectar”.

Se propunea ca Teatrul „Matei Millo” și Filarmonica „Banatul” să cuprindă în repertoriul lor și piese de teatru, creații muzicale aparținând unor autori iugoslavi.

În domeniul învățământului, se solicita înființarea de noi secții în limba sârbă pe lângă unele școli din județ, precum și rezolvarea altor probleme ce țineau de acest domeniu.

Conducerea Consiliului avea în vedere și atribuirea unui local propriu sau al unui spațiu în cadrul unor instituții (Ansamblu, Teatrul german) necesar pentru „desfășurarea unor activități cu caracter permanent și organizat” (SJANT, Fond Consiliul oamenilor muncii de naționalitate sârbă din județul Timiș, d. 4/1970, f. 1-6).

„Planul de muncă din perioada 1 VI-31 VIII 1970” prevedea ca în colaborare cu Comitetul de Cultură și Artă, Comitetul județean UTC și Comitetul județean al femeilor, Consiliul să organizeze întruniri în cursul cărora oamenii de știință și de cultură de naționalitate sârbă să susțină conferințe pentru popularizarea științei și culturii în vederea ridicării nivelului cultural și științific a populației de etnie sârbă din județ.

Totodată, pentru reactivarea și sprijinirea formațiilor cultural-artistice sârbești din județ, artiști ai Ansamblului sârb de Stat de Cântece și Jocuri urmau să se implice în acest scop, contribuind la realizarea unor repertorii artistice de calitate. Erau avute în vedere formațiile artistice din Diniaș, Foeni, Sânnicolau Mare, Soca, Cenei, Variaș, Gelu, Petrovaselo.

De asemenea, gazeta „Banatske novine” va include în paginile sale texte necesare brigăzilor artistice, scenete, monologuri, piese de teatru într-un act, îndrumări metodologice pentru valorificarea folclorului, iar în cadrul emisiunilor în limba sârbă de la Radio Timișoara vor fi prezentate spectacolele cele mai reușite ale acestor formații artistice.

Se aprecia, în continuarea documentului, că formația de amatori aparținând Căminului cultural din Sânmartinu Sârbesc avea o activitate bună și în consecință pe 7 iunie era organizat un spectacol model, la care să participe activiștii culturali din diverse localități.

Conducerea Consiliului evidențiază necesitatea unei popularizări mai eficiente a lucrărilor literare ale scriitorilor și poezilor sârbi, iar în colaborare cu Asociația scriitorilor din Timișoara, cu Comitetul de Cultură și Artă, realizarea unor seri literare, urmate de programe artistice în localitățile Diniaș, Cenad, Saravale, Petrovaselo, Cralovăț, Ivanda etc.

Tot în acest sens, se avea în vedere organizarea la Timișoara, în colaborare cu Casa de cultură a studenților, o întâlnire a tinerilor poeți sârbi cu studenți și elevi din clasele superioare ale Liceului nr. 10, urmată de un program artistic realizat de către orchestra de tamburași a Casei de cultură a studenților și Liceul nr. 10.

Consiliul va sprijini, împreună cu cercul literar de pe lângă revista „Knjizevni zivot”, cercul literar „Dositei Obradovici” din Sânmartinu Sârbesc pentru îmbogățirea activității acestuia, pentru organizarea unor întâlniri a membrilor săi cu locuitorii sârbi din Variaș, Sânpetru Mare, Soca și Cenei.

Se va acorda tot concursul redacției de radio în limba sârbă în vederea realizării de „radio-spectacole” la care să participe formații artistice locale și artiști profesioniști din Timișoara și care să se desfășoare la Sânpetru Mare și Cenei.

Consiliul și-a planificat o întâlnire cu reprezentanții oamenilor muncii sârbi din Timișoara, precum și din localități mai mari în care locuiau cetățeni de etnie sârbă din județele Timiș, Caraș-Severin și Arad cu scopul îmbunătățirii activității ziarului „Banatske novine”, revistei literare „Knjizevni zivot” și a emisiunii de radio în limba sârbă (SJANT, d. 4/1970, f. 21-24).

În „Referat privind activitatea Consiliului în perioada iunie 1969-martie 1970” se arată că în cadrul „Lunii cărții la sate” la cererea Consiliului oamenilor muncii de naționalitate sârbă din Caraș Severin și în colaborare cu Asociația scriitorilor din Timișoara, scriitorul Svetomir Raicov, poezii Popovici Jiva și Draga Mirianci au luat parte la o seară literară în comuna Socol (Caraș-Severin) (SJANT, d. 4/1970, f. 66, 69).

Într-un document care începe cu fraza „Stimate tovarășe Nicolae Ceaușescu, Stimați tovarășii” și semnat de către Milan Iovanovici se făcea o prezentare a activității culturale a comunității sârbe din județul Timiș, arătându-se că își desfășurau activitatea trei cercuri literare în limba sârbă, iar scrierile unor oameni de litere precum Vladimir Ciocov, Raicov Svetomir, Lazar Ilici, Jiva Popovici precum și ale multor poeți tineri au apărut în 20 de culegeri de poezii și 15 de proză.

În Timișoara exista Ansamblul sârb de Stat de Cântece și Jocuri care a susținut de la înființarea sa peste 2000 de spectacole, desfășurându-și activitatea, în același timp, peste 950 de artiști amatori de naționalitate sârbă (SJANT, d. 4/1970, f. 79-81).

Într-un alt material referitor la redacția ziarului „Banatske novine” se preciza că cea mai mare parte a volumelor de proză și poezie în limba sârbă erau realizate de către membrii redacției și ai Consiliului oamenilor muncii de naționalitate sârbă, aceștia aducându-și un aport important și la editarea manualelor destinate școlilor și secțiilor cu limba de predare sârbo-croată (SJANT, d. 4/1970, f. 86-89).

În altă ordine de idei, conducerea Consiliului era chemată să rezolve unele probleme cu care se confruntau membrii comunității sârbe din județ. Astfel, organizația de bază a CAP-ului din Beregsău Mic cerea sprijin pentru repararea drumului din localitate, pentru o circulație normală a corespondenței, solicitând luarea unor măsuri față de comportamentul neadecvat al unor salariați ai Consiliului popular și ai cooperativei de consum din Săcălaz (SJANT, d. 4/1970, f. 60-63).

În „Planul de muncă pe perioada 8 mai-30 iunie 1971” conducerea Consiliului își propunea să activeze pentru intensificarea activității cultural-artistice. Astfel, împreună cu redacțiile publicațiilor „Banatske novine”, „Knjizevni zivot”, a emisiunii de radio în limba sârbă, precum și cu sprijinul Comitetului de Cultură și Artă, urma să

întocmească un studiu privitor la răspândirea presei, cărții și emisiunilor radiofonice în limba sârbă.

De asemenea, în colaborare cu Filiala Societății de Științe Istorice, membrii organizației aveau în vedere inițierea unor cercetări legate de viața „și lupta în comun a oamenilor muncii români, sârbi și alte naționalități din Timiș, mai ales a luptei contra fascismului, a războiului, pentru cucerirea puterii politice de către PCR”.

Se urmărea și înființarea la Timișoara a unui ansamblu de amatori sârb, unde să fie atrași cei mai talentați artiști amatori, în această acțiune urmând a primi sprijinul Comitetului de Cultură și Artă și Consiliului județean al Sindicatelor.

Consiliul va acorda ajutor conducerii Căminului cultural din Sânmartinu Sârbesc pentru organizarea în luna iunie a unei șezători în care să fie prezentate obiceiurile specifice sârbilor și la care urmau să participe și alte formații artistice din localitățile învecinate. Concomitent, va sprijini autoritățile din localitatea de mai sus să realizeze un spectacol de calitate cu care să răspundă la vizita Teatrului popular din Kikinda.

Printre propuneri se înscriau publicarea lucrării profesorului universitar Mirco Jivcoviți privitoare la Dositei Obradoviți, realizarea, în colaborare cu Uniunea artiștilor plastici, de cercetări pentru reconsiderarea critică a operelor pictorilor bănățeni sârbi precum frații Alexici, Nedelcoviți, Popoviți etc, activitatea și viața acestora fiind prea puțin cunoscută de către populația sârbă din Banat.

În același timp se recomanda Asociației Scriitorilor din Timișoara alcătuirea unui volum de poezii scrise de poeții sârbi care să fie tradus în limba română.

Era sprijinită și activitatea cenaclului literar „Dositei Obradoviți” din Sânmartinu Sârbesc, venindu-se în acest sens cu inițiativa editării de către Casa de creație populară a unui volum de poezii și schițe aparținând membrilor cenaclului.

Totodată, pentru încurajarea creației literare și artistice se propunea redacției „Banatske novine” ca, împreună cu cenaclurile literare din Timișoara, să realizeze o dată la două luni un supliment care să cuprindă poezii, schițe originale și traduceri din alte limbi.

În vederea îmbogățirii patrimoniului etnografic al Muzeului Banatului, Consiliul se va implica în descoperirea de noi elemente etnografice sârbe.

Conducerea Consiliului oamenilor muncii de naționalitate sârbă urma să acorde o atenție și mai mare cunoașterii problemelor specifice cu care se confrunta populația sârbă din județul Timiș (SJANT, d. 5/1971, f. 1-4).

La începutul materialului intitulat „Informare pentru ședința lărgită a Consiliului județean Timiș al oamenilor muncii de naționalitate sârbă din ziua de 8 aprilie 1971”, au fost prezentate unele date statistice privitoare la populația sârbă din județul Timiș.

Astfel, se preciza că în județ locuiau aproximativ 30.000 de locuitori de etnie sârbă, iar din evidențele Inspectoratului școlar județean aproximativ 900 de elevi de naționalitate sârbă învățau în limba maternă, numărul raportat la cifra locuitorilor fiind considerat mic.

În consecință, se propunea Inspectoratului școlar județean să fie analizată situația rețelei școlare în limba sârbă, în special în localitățile Deta, Stanciova, Recaș, Sânpetru Mare, Gelu etc., în vederea înființării unor posturi de învățători sau a unor clase V-X cu predare în limba sârbă.

Totodată, se solicita îmbunătățirea urgentă a conținutului manualelor școlare în limba sârbă deoarece datorită unor traduceri incorecte au apărut greșeli de natură științifică. Se mai menționa că și pregătirea manualelor școlare pentru anul școlar 1971-1972 se făcea într-un ritm foarte lent și drept urmare procesul va fi grăbit în ultimă instanță ducând la o calitate mai slabă a acestora.

În privința activității artistice de amatori, aceasta nu s-a ridicat la nivelul așteptat, deși au existat unele realizări în ultima perioadă de timp. Se avea în vedere și situația din Timișoara, unde dispariția Ansamblului sârb de Stat de Cântece și Jocuri a lăsat un gol și, drept urmare, pe lângă Casa de cultură a municipiului de pe Bega și-au început pregătirile orchestra și formația de dansuri populare de amatori. Se menționa însă că demersurile pentru alcătuirea unui cor au eșuat deocamdată.

În document se sublinia necesitatea acordării unui sprijin mult mai mare din partea Comitetului de Artă și Cultură artiștilor amatori sârbi care activau pe lângă Casa de cultură Timișoara, în special în privința asigurării localului, costumelor populare, instrumentelor muzicale, doar în aceste condiții putându-se înregistra progrese.

În lunile februarie-martie 1971, la inițiativa Consiliului oamenilor muncii de naționalitate sârbă, au avut loc unele evenimente reușite, precum expuneri ale membrilor cercului literar „Dositei Obradovici”, două programe cultural-artistice organizate la Timișoara și unul la Sânmartin, la care au participat formațiile artistice ale Liceului nr. 10, studenților și a celei din Sânmartin.

Conducerea Consiliului propunea autorităților de resort ca o dată pe lună, la Televiziunea română să fie incluse, timp de o jumătate de oră, și emisiuni în limba sârbă.

În privința „Problemelor de perspectivă”, se preconiza întocmirea până la sfârșitul anului a unui studiu referitor la istoria sârbilor din România, realizarea, în colaborare cu Consiliul Culturii și Educației Socialiste și Inspectoratul școlar județean, a unui sondaj referitor la dotarea bibliotecilor comunale și școlare cu carte în limba sârbă, sprijinirea muzeografilor din cadrul Muzeului Banatului în vederea achiziționării de lucrări aparținând unor pictori sârbi care au trăit și creat pe teritoriul Banatului (SJANT, d. 5/1971, f. 25-37).

Desființarea Ansamblului sârb de Stat de Cântece și Jocuri printr-o decizie a Consiliului de Miniștri s-a aflat și în atenția factorilor politici și de cultură ai județului Timiș. Astfel, într-un memoriu adresat lui Dumitru Popescu (secretar al CC al PCR) de către primul-secretar al Comitetului județean PCR Timiș, Mihai Telescu (septembrie 1970) se sublinia că ansamblul era singura instituție artistică profesionistă din țară pentru populația de naționalitate sârbă, hotărârea stârnind o stare de nemulțumire, organele județene de partid și de stat, săptămânalul „Banatske novine” și Consiliul

județean Timiș al oamenilor muncii de naționalitate sârbă primind numeroase scrisori care exprimau această stare de spirit.

În document se arată că decizia guvernului român a provocat nelămuriri și în Iugoslavia, unde ansamblul era bine cunoscut și apreciat, fiind invitat deseori să susțină spectacole.

Primul-secretar preciza că în urma măsurilor de restructurare luate, a fost constituit Ansamblul folcloric „Banatul”, sub egida Consiliului județean al Uniunii generale ale Sindicatelor din România, având în schema de funcționare 40 de posturi, dar organizarea acestuia din acel moment nu putea răspunde „cerințelor specifice populației sârbe”.

Drept urmare, „pentru a repara parțial această greșală” și pentru a îndeplini cererile legitime ale populației sârbe, Mihai Telescu îi solicita lui Dumitru Popescu sprijinul în vederea suplimentării schemei personalului artistic cu încă 20 de persoane (16 dansatori și 4 soliști) (SJANT, Fond Comitetul județean PCR Timiș, d. 36/1970, f. 72).

Într-un document sumar, intitulat „Informare pentru ședința lărgită a Consiliului județean Timiș al oamenilor muncii de naționalitate sârbă”, se propunea Comitetului de Cultură și Artă analizarea posibilității reînființării Ansamblului de stat sârbesc din Timișoara, care s-a bucurat de o mare popularitate, a contribuit la valorificarea folclorului sârbesc, renașterea lui încurajând dezvoltarea mișcărilor artistice de amatori din localitățile rurale cu populație sârbă din Banat (SJANT, Fond Consiliul oamenilor muncii de naționalitate sârbă din județul Timiș, d. 5/1971, f. 38, 48).

La 8 aprilie 1971 s-a desfășurat plenara Consiliului oamenilor muncii de naționalitate sârbă din județul Timiș în cadrul căreia s-au discutat o serie de probleme referitoare la populația de etnie sârbă din județ.

În intervenția sa, avocatul Mircov Zlatoie solicita ca deciziile Comitetului Executiv al Consiliului popular al județului Timiș și al municipiului Timișoara să fie redactate și în limba sârbă. Vorbitorul se pronunța și pentru a fi analizată posibilitatea reînființării fostului ansamblu de stat sârb (SJANT, d. 5/1971, f. 117).

Dușița Zivanov (redactor la „Banatske novine”) aprecia introducerea studiului limbii sârbe la Liceul Pedagogic din Timișoara, dar sublinia că existau dificultăți mari datorate cunoașterii foarte slabe a limbii de către elevii care urmau aceste cursuri, cauza fiind determinată de modul cum limba sârbă era predată în școlile generale.

Vorbitorul a arătat că în județul Timiș pe lângă școlile sau secțiile de 8 clase cu limba de predare sârbo-croată, care funcționau în Timișoara, Diniaș, Sânmartinu Sârbesc, Cenei, Petrovaselo, mai existau secții sârbe cu clasele I-IV la Sânpetru Mare, Variaș, Gelu, Foeni, Sânnicolau Mare.

Ori, după terminarea celor patru clase, elevii acestor secții urmau școli generale de 8 sau 10 clase în limba română, limba maternă fiind învățată doar facultativ cu învățători sau profesori calificați sau nu.

Procesul de învățământ se desfășura fără să existe vreo programă școlară, fără să fie constituite clase ci doar grupe de elevi, folosindu-se manuale școlare vechi sau, în

cele mai fericite cazuri când existau preocupări din partea direcțiunilor școlilor, manuale pentru școlile cu limba de predare sârbo-croată.

Disciplina fiind facultativă, de obicei nu se realiza notarea elevilor, și, în consecință, frecvența acestora era slabă, interesul de a-și însuși cunoștințele fiind scăzut.

Dușița Zivanov mai preciza că existau și cazuri în care elevii care au învățat primele patru clase în limba sârbă erau nevoiți să urmeze în continuare școli în care nu mai aveau posibilitatea să învețe în limba maternă, din lipsa cadrelor didactice necesare.

Se mai arăta că existau localități unde funcționau doar școli românești, dar în cadrul acestora limba sârbă era studiată facultativ, nivelul fiind de asemenea scăzut (Denta, Giera, Becicherecu Mic).

Pentru remedierea acestei stări de lucru se propunea elaborarea de programe școlare, editarea de manuale școlare în limba sârbo-croată, iar în școlile cu limba de predare română, limba maternă să fie studiată ca disciplină obligatorie. Se mai solicita o înzestrare mai bună a bibliotecilor acestor școli cu operele literare necesare studierii literaturii sârbe clasice și contemporane, analizându-se și posibilitate importării lucrărilor respective din Iugoslavia.

În cuvântul său, inspectorul școlar Milan Tošici sublinia că situația învățământului în limba sârbă nu era așa de rea, precizând că acolo unde au existat solicitări și era întrunit numărul de copii pentru înființarea unei școli, autoritățile competente au trecut la organizarea acesteia, fiind dat ca exemplu cazul localității Foeni.

Tošici propunea în vederea elaborării unor manuale școlare de calitate ca traducerea acestora să aibă loc la Timișoara, unde existau mai multe posibilități de consultare a specialiștilor, precum și introducerea de către Ministerul Învățământului a predării limbii sârbe în școlile tehnice și profesionale.

Svetomir Raicov („Banatske novine”, scriitor) s-a referit în intervenția sa la activitatea literară, evidențiind că până la finele anului urmau să fie publicate încă 6 lucrări ale scriitorilor sârbi. Totodată, în cadrul Asociației scriitorilor din Timișoara își desfășura activitatea un cenaclu de limbă sârbă, iar revista literară „Knjizevni zivot” (organ al Uniunii Scriitorilor din România) apărea de două ori pe an.

Vorbitorul propunea ca revista literară „Orizont” să ofere un spațiu mai mare scriitorilor din rândurile minorităților naționale, remarcând și faptul că exista o răspândire prea mică a cărților în limba sârbă precum și o aprovizionare deficitară a bibliotecilor (SJANT, d. 5/1971, f. 117-126).

Roțcov Svetislav (redactor șef adjunct la „Banatske novine”) informa Plenara că publicația „Banatske novine” a editat o serie de materiale privind viața și activitatea marelui iluminist sârb Dositei Obradovici, precum și studii referitoare la folclorul din satele carașovene și din Clisura Dunării (SJANT, d. 5/1971, f. 136-137).

Vasile Obradov (vicepreședintele Consiliului) deplângea lipsa unui cor sârbesc în județul Timiș, care să interpreteze cântece sârbești pe scenele căminelor culturale și în școlile cu predare în limba sârbă.

Obradov evidenția și inexistența formațiilor artistice în multe localități cu populație sârbă, nefiind asigurată nici baza materială pentru desfășurarea activităților culturale în unele locuri. Pentru îndreptarea lucrurilor era nevoie de o activitate mai intensă din partea cadrelor didactice de naționalitate sârbă, a Comitetului de Cultură și Artă, a conducerilor Căminelor culturale și a Consiliului oamenilor muncii de naționalitate sârbă.

Un rol important în revigorarea vieții culturale a sârbilor bănățeni îl putea avea și realizarea unei emisiuni în limba sârbă la televiziunea națională (SJANT, d. 5/1971, f. 147).

Reprezentantul comunității sârbe din Sânmartinu Sârbesc a prezentat bogata activitate a cercului literar „Dositei Obradovici”, constituit în anul 1965, fiind scrise peste 500 de poezii, patru piese de teatru pentru Căminele culturale, trei culegeri de poezii, 11 reportaje literare în limba română și sârbă, organizate 10 simpozioane literare etc., iar formația artistică a prezentat, cu succes, spectacole în Iugoslavia, respectiv la Vârșeț și Uljma.

În ciuda acestor împliniri, se arăta în continuarea cuvântării, membrii cercului literar întâmpinau mari greutăți în editarea scrierilor lor atât la nivel local cât și central (SJANT, d. 5/1971, f. 130-134).

În intervenția sa, Traian Bunescu, președintele Comitetului de Cultură și Artă preciza că pentru o valorificare superioară a folclorului s-a discutat cu reprezentanții Comitetului de Stat să fie aprobată mărirea schemei cu încă trei metodiști la Casa de creație.

Referindu-se la desființarea Ansamblului sârb de stat, Bunescu sublinia că acesta a încetat să existe „în urma unui H.C.M.”, hotărârea producând efecte negative și asupra altor formații artistice. În aceste condiții, factorii de decizie județeni au intenționat și parțial au reușit să lărgască tematica Ansamblului „Banatul” cu piese din folclorul sârbesc.

Trebuia constituit un ansamblu mixt, care să valorifice folclorul român, german, maghiar și sârb, în urma intervenției făcută la Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă aprobându-se ca la Ansamblul „Banatul” să rămână 40 de posturi. Se va încerca și înființarea la Timișoara a unui ansamblu folcloric sârb de amatori (SJANT, d. 5/1971, f. 145-146).

În cuvântul său, primul secretar al Comitetului județean PCR Timiș, Mihai Telescu preciza că în privința comunității sârbe din județ nu existau, cu excepția chestiunii Ansamblului și a celei privitoare la învățământul în limba sârbă, probleme deosebite.

Analizând aspectele politice, el sublinia nevoia ca intelectualii sârbi să participe mai intens la acțiunile de propagandă.

Referindu-se la chestiunile culturale, primul-secretar arăta că la Timișoara va lua ființă o editură, care va tipări lucrări și în limba sârbă.

În ceea ce privea Ansamblu folcloric sârb de stat, liderul comunist județean sublinia că acesta nu a fost desființat cu acordul Comitetului județean PCR Timiș, care a fost împotriva hotărârii.

În opinia sa trebuia să se acorde o importanță mai mare formațiilor artistice de amatori, să fie create echipe de amatori, „Să compensăm lipsa acestui ansamblu cu dezvoltarea mișcării de amatori”.

Abordând problema învățământului în limba sârbă, Telescu solicita ca Inspectoratul școlar județean împreună cu Consiliul oamenilor muncii de naționalitate sârbă să analizeze serios situația, să vadă dacă erau întrunite condițiile pentru înființarea de noi secții sau școli în limba respectivă.

Totodată, trebuia acordată o mai mare atenție pregătirii cadrelor didactice care urmau să predea în astfel de instituții de învățământ.

În privința ziarului în limba sârbă, vorbitorul arăta că dacă erau realizate criteriile (număr de cititori etc.), vor fi efectuate demersurile necesare pentru ca acesta să apară de două sau de trei ori pe săptămână.

Referindu-se la revista literară în limba sârbă, Mihai Telescu atrăgea atenția că în cazul în care erau „lucrări mai puțin principiale” acestea să nu fie publicate, trebuind să apară doar cele „cu o ținută corespunzătoare” (evident din punct de vedere ideologic n.a.) (SJANT, d. 5/1971, f. 150-153).

Cu acest prilej au fost aleși 18 noi membri în componența Consiliul județean Timiș al oamenilor muncii de naționalitate sârbă, iar Milorad Blagoiev (secretar al Consiliului popular județean Timiș) a devenit vicepreședinte al Biroului Consiliului. Ca membrii ai aceleiași for de conducere au fost votați și Milan Tošici, Maria Lungu Paitici (medic stomatolog) (*Drapelul roșu*, 9 aprilie 1971, p. 1).

În documentul intitulat „Probleme ridicate cu ocazia ședinței plenare din 8 aprilie 1971” (datat 28 aprilie 1971) se arăta că în domeniul învățământului în limba sârbă s-a propus analizarea, împreună cu Inspectoratul școlar județean, a posibilității înființării de noi secții și clase în limba maternă. Totodată, se recomanda Editurii Didactice și Pedagogice să constituie colective de cadre didactice pentru traducerea și realizarea cât mai urgentă a manualelor școlare în limba sârbo-croată.

În vederea împlinirii acestui demers, se arată în continuarea materialului, la 24 aprilie 1971 un reprezentant al Editurii Didactice și Pedagogice a stabilit legătura cu membrii Consiliului oamenilor muncii de naționalitate sârbă și cu Inspectoratul școlar județean, fiind făcute propuneri concrete în vederea creșterii calității manualelor existente.

S-a solicitat, de asemenea, ca predarea limbii sârbe în școlile cu predare în limba română (clasele I-XII) să devină obligatorie și nu facultativă ca până în acel moment, iar predarea limbii române în școlile și secțiile în limba sârbă să fie realizată de către cadrele didactice care stăpâneau bine ambele limbi.

Se mai avea în vedere tipărirea de către Editura Kriterion a unor cărți necesare elevilor, iar pentru aceasta Consiliul împreună cu Inspectoratul școlar județean urmau să alcătuiască un colectiv de specialiști care avea menirea să întocmească lista cu lucrările respective.

La aceeași editură era propusă realizarea în limba română a unei culegeri care să conțină cele mai valoroase opere ale scriitorilor sârbi din România.

De asemenea, se prevedea tipărirea de către Casa de creație populară din județul Timiș a unei culegeri care să cuprindă creațiile membrilor cenaclului literar „D. Obradovici” din Sânmartinu Sârbesc, precum și a unor piese de teatru care să fie utilizate de către căminele culturale din așezările cu populație sârbă.

Se mai urmărea înzestrarea bibliotecilor comunale și satești, a secțiilor și școlilor cu predare în limba sârbă cu cărți din domeniul politic, beletristic și tehnico-științific, specificându-se că, în măsura posibilităților, cele beletristice și tehnico-științifice să provină din Iugoslavia.

Tot în sfera publicistică, s-a recomandat ca redacția „Banatske novine” să editeze odată la două luni un supliment literar, iar lunar un supliment pentru copii. Pe de altă parte, publicațiile locale în celelalte limbi și revista literară „Orizont” trebuiau să acorde o importanță mai mare lucrărilor literare în limba sârbă, în vederea unei cunoașteri mai bune a acestora.

Concomitent, centrul de difuzare a cărții era solicitat să adopte măsurile corespunzătoare în vederea unei difuzări mai bune a cărților în limba sârbă.

Pentru o informare la timp a populației sârbe din județul Timiș cu evenimentele politice, economice, culturale interne și externe se propunea ca emisiunea în limba sârbă a Studioului de radio Timișoara să transmită zilnic astfel de informații. Aceasta deoarece „Banatske novine” apărea săptămânal, iar în acel moment multe din știri nu mai erau de actualitate.

De asemenea, se solicita Consiliului Național al Radioteleviziunii Române să introducă în grila de program a televiziunii, periodic, și emisiuni în limba sârbo-croată.

Se cerea ca forurile competente să analizeze posibilitatea reapariției Ansamblului sârb de Stat de Căntece și Jocuri, iar Consiliul județean al sindicatelor să pună la dispoziția formațiilor artistice de amatori sârbești (în special a celor din Timișoara) baza materială necesară pentru a-și desfășura activitatea în condiții normale.

În document se mai solicita ca hotărârile Consiliului popular județean să fie publicate și în limba sârbă. Se propunea, de asemenea, să fie analizată posibilitatea și oportunitatea ca și în județul Arad să se constituie un Consiliu al oamenilor muncii de naționalitate sârbă (în acel moment un consiliu al oamenilor muncii de naționalitate sârbă își desfășura activitatea în județul Caraș-Severin) (SJANT, Fond Consiliul oamenilor muncii de naționalitate sârbă din județul Timiș, d. 5/1971, f. 5-7).

După Plenara Consiliului oamenilor muncii de naționalitate sârbă din județul Timiș, conducerea organizației a întreprins demersurile necesare pentru rezolvarea unor probleme care au fost discutate la întrunirea respectivă.

Astfel, la 14 mai 1971 a adresat o solicitare Consiliului popular al municipiului Timișoara prin care făcea propuneri de redenumire a unor străzi din oraș (SJANT, d. 5/1971, f. 71).

Printre numele personalităților de etnie sârbă avute în vedere în acest sens se numărau Dositei Obradovici, „cel mai mare iluminist sârb”, Obrad Comanov, născut la Cenei și decedat în 1969, membru de partid din ilegalitate, care s-a aflat la închisoare cu Gheorghe Gheorghiu Dej și Emil Bodnăraș, Bora Marcov născut la Diniaș, activist UTC, „omorât de fasciști în 1946 la Timișoara”, Dușan Vasiliev, poet care a trăit și a creat mulți ani la Timișoara, Branco Radicevici „unul dintre cei mai mari poeți sârbi”, legat de Timișoara și el, Giura Iacșici, poet și pictor care a trăit, studiat și și-a elaborat opera în capitala Banatului (SJANT, d. 5/1971, f. 166).

Comitetul de Cultură și Artă era chemat ca, împreună cu Consiliu, să contribuie la intensificarea activității cultural-educative în localitățile cu populație sârbă, precum și la o dotare mai bună a bibliotecilor din comunele respective cu cărți cu conținut politic, beletristic etc.

Se avea în vedere și analizarea posibilității creării unui ansamblu sârb de amatori care să activeze pe lângă Casa de cultură a municipiului Timișoara (SJANT, d. 5/1971, f. 72).

Într-o altă solicitare, trimisă pe adresa Casei de creație populară a județului Timiș, se aducea în discuție eventualitatea tipăririi de către instituția respectivă a unei culegeri alcătuită din lucrările membrilor cenaclului literar „D. Obradovici” pentru cunoașterea activității acestui „prim cerc literar din mediul rural”.

De asemenea, se propunea traducerea și tipărirea de către Casă a unor materiale necesare activității formațiilor artistice sârbești ale căminelor culturale (SJANT, d. 5/1971, f. 73).

În răspunsul său, Casa de creație populară a județului Timiș arăta că existau multiple posibilități pentru editarea unor materiale care să cuprindă diverse repertorii necesare formațiilor artistice sârbești de amatori, evidențiindu-se că în volumul cu lucrări corale care se afla în acel moment sub tipar erau incluse și două prelucrări de folclor sârb aparținând compozitorului Sava Ilin.

În privința cenaclului literar „Dositei Obradovici”, lucrările membrilor acestuia trebuiau să fie trimise Casei pentru a fi citite, urmând ca apoi să fie înaintate spre aprobare pentru a fi tipărite și achiziționate Casei centrale a creației populare București.

În adresă se mai preciza că în planul editorial din anul 1971 erau prevăzute traducerea și editarea a încă trei piese de teatru într-un act în limba sârbă, membrii Consiliului fiind solicitați să participe la alegerea acestora (SJANT, d. 5/1971, f. 168).

În legătură cu cercetarea istoriei sârbo-croaților din România a fost contactat Institutul de istorie Nicolae Iorga, conducerea Consiliului fiind interesată dacă existau astfel de preocupări, dorind să-și aducă aportul la cercetările științifice referitoare la această tematică și propunând în acest sens un colectiv format din Dușan Sablici, Milan Toșici, Emanuel Golub.

Totodată, prestigioasa instituție era invitată să contribuie la popularizarea istoriei sârbo-croaților din România, prin publicarea unor studii „care credeți dvs. de cuviință” în „Banatske novine” (SJANT, d. 5/1971, f. 74).

Conducerea Institutului de Istorie Nicolae Iorga (prin semnătura academicianului Ștefan Ștefănescu) răspundea Consiliului oamenilor muncii de naționalitate sârbă că avea preocupări referitoare la cercetarea trecutului populației sârbo-croată de pe teritoriul României și își exprima bucuria față de propunerea de colaborare venită din parte conducerii organizației, urmând să-i fie solicitat sprijinul ori de câte ori era nevoie. Totodată se preciza că aceasta va fi informată de rezultatele cercetărilor privind tema respectivă (SJANT, d. 5/1971, f. 243).

Inspectoratul școlar județean Timiș era solicitat să analizeze dacă era fezabilă înființarea unor secții și clase cu limba de predare sârbă în localitățile Stanciova, Recaș, Deta, Denta, Sângeorge, Gelu, Variaș, Sânpetru Mare, Cenadu Mare.

De asemenea, Inspectoratului era rugat să propună Ministerului Învățământului adoptarea de măsuri în vederea unei mai bune înzestrări a bibliotecilor școlare din școlile sârbești cu lucrări beletristice și material didactic corespunzător.

A fost contactată și Editura Kriterion pentru elaborarea unei culegeri în limba română care să cuprindă cele mai bune opere ale poeților și prozatorilor sârbi din România, în scopul cunoașterii creației literare în limba sârbă.

Membrii Consiliului mai aveau în vedere și publicarea, de către aceeași editură, a unor cărți pentru copii și elevii de etnie sârbă, în conformitate cu programa școlară (SJANT, d. 5/1971, f. 75-76).

Au fost făcute demersuri pe lângă Consiliul Național al Radiodifuziunii și Televiziunii Române ca în cadrul emisiunii în limba sârbă a Studioului de radio Timișoara să fie difuzate și știri politice interne și externe de interes general, aceasta deoarece la postul de radio respectiv erau prezentate doar informații de interes local. Pe de altă parte, emisiunile erau considerate a fi programate la ore nepotrivite pentru ascultători (dimineața între 6,45 și 7, iar după amiază între 17,15 și 18).

Totodată, se venea cu sugestia ca Televiziunea să includă, periodic, în programul său și emisiuni în limba sârbo-croată (SJANT, d. 5/1971, f. 77-78).

În „Informare privind activitatea Consiliului județean Timiș al oamenilor muncii de naționalitate sârbă pe anul 1971”, din 2 decembrie 1971, se arăta că au fost elaborate materialele necesare pentru îmbunătățirea conținutului manualelor școlare în limba sârbă, a unei antologii de texte literare pentru clasele I-X, precum și a unei culegeri muzicale pentru elevii claselor I-XII din școlile și clasele cu predare în limba sârbă.

În același timp, membrii Consiliului au contribuit la procesul de înființare la Timișoara a unei secții în limba sârbă a Editurii Didactice și Pedagogice, precum și la găsirea unor soluții ca în cadrul colectivului Ansamblului profesionist „Banatul” să fie angajați artiști care să interpreteze piese folclorice sârbești.

Tot în acest sens, la Timișoara s-a constituit ansamblul de amatori „Zora”, devenit renumit în scurt timp.

Membrii Consiliului au activat pentru impulsionearea creației artistice, științifice și literare în limba sârbă, pentru valorificarea patrimoniului cultural și folcloric.

În document se precizează că încă nu s-au găsit soluții la o serie de probleme pe care conducerea Consiliului le-a ridicat în fața autorităților, precum neacordarea unui spațiu mai mare de emisie secției în limba sârbă de la radio Timișoara în vederea difuzării unor știri „generale” interne și externe, Televiziune Română nu a inclus în grila de program o emisiune în limba sârbă care să prezinte aspecte importante din viața și activitatea sârbilor din România.

În privința presei, gazeta „Banatscke novine” apărea în continuare săptămânal, în timp ce „influența mijloacelor de comunicare de masă precum și a turiștilor străini este puternică în județul nostru”.

De asemenea, din cele 8 propuneri pentru deschiderea unor secții sau școli în limba sârbă nu a fost rezolvată niciuna, în aceeași situație prezentându-se chestiunea difuzării cărții în limba sârbă. Se preciza că bibliotecile, în special cele din mediul rural, erau deficitare la capitolul cărți în limba sârbă, dețineau cărți vechi, tirajul cărților publicate ca și difuzarea acestora fixându-se în mod arbitrar, defectuos (SJANT, d. 5/1971, f. 105, 107-109).

O adresă a Comitetului pentru Cultură și Artă al județului Timiș cu titlul „Informare privind munca cultural-educativă și artistică în rândurile naționalităților conlocuitoare din județul Timiș” evidențiază că existau 32 de formațiuni artistice sârbești, din care cinci coruri și grupuri vocale, 8 orchestre de muzică populară și ușoară, 9 echipe de dansuri, și 10 de teatru. În document era evidențiată formația de tamburași din Sânnicolau Mare (SJANT, d. 5/1971, f. 154, 158).

Consiliul oamenilor muncii de naționalitate sârbă a mai sprijinit realizarea la Sânmartinu Sârbesc a unei expoziții permanente de artă plastică contemporană, prima de acest gen în mediul rural din județ, ajutând de asemenea, în mod organizat, formațiile artistice de amatori sârbești să participe la festivalul bienal „I. L. Caragiale” (SJANT, d. 5/1971, f. 180-181).

„Planul de muncă pe perioada decembrie 1971-aprilie 1972” elaborat de către conducerea Consiliului avea în vedere întreprinderea, împreună cu Centrul de difuzare a cărții, a unui studiu pentru o mai bună circulație a cărții în limba sârbă, precum și pentru înzestrarea bibliotecilor din mediul rural și a celor școlare cu predare în limba sârbă.

În același timp se urmărea implicare specialiștilor de naționalitate sârbă pentru reorganizarea și intensificarea activității artistice a formațiilor de amatori sârbești care aveau o veche tradiție, precum cele din Dinaș, Ivanda, Rudna, Foeni, Sânpetru Mare, Beregsău Mic, Variaș, Soca, Petrovaselor (de acest punct din program răspundea recunoscutul interpret sârb Laza Cnejevici).

Erau ajutate, în continuare, ansamblurile folclorice din Sânmartinu Sârbesc și din Timișoara („Zora”), urmărindu-se îmbogățirea repertoriului acestora. Ultimul urma să susțină primul său spectacol la Timișoara și apoi în câteva localități cu populație sârbă.

Organizația va sprijini mai sistematic formația de teatru în limba sârbă care activa în cadrul Studioului experimental „Thalia” în vederea organizării deplasărilor și prezentării unor spectacole în localități în care locuiau etnici sârbi, fiind prevăzute astfel de programe în luna decembrie în Cenei și Timișoara.

Totodată se urmărea organizarea unei întâlniri cu studenții timișoreni de naționalitate sârbă pentru impulsionarea activității artistice de amatori și valorificarea superioară a folclorului sârbesc.

În localitățile Variaș și Dinaș erau programate două seri literare, urmate de spectacole artistice la care să participe cei mai buni soliști și tamburași din Timișoara.

În programul de activitate al Consiliului se prevedea și sprijinirea inițiativei cercului literar „D. Obradovici” pentru organizarea unei seri literare „D. Obradovici”, la care să fie prezenți scriitori, critici literari, profesori de limba sârbă.

De asemenea, organizația își propunea să ajute Studioul de radio Timișoara în realizarea unor spectacole cu public la Soca, Sânpetru Mare și Cralovăț, care urmau să fie înregistrate și transmise în cadrul emisiunilor culturale duminicale ale postului de radio (SJANT, d. 6/1972, f. 1-3).

Într-un alt material, intitulat „Probleme de perspectivă” (redactat de mână), se prevedea înfăptuirea până la sfârșitul anului 1972 a unui studiu referitor la istoricul populației sârbe din România, iar împreună cu Consiliul Culturii și Educației Socialiste și Inspectoratul școlar județean a unui sondaj privind dotarea bibliotecilor comunale, sătești și școlare cu carte în limba sârbă.

Se va acorda sprijin Muzeului Banatului pentru achiziționarea unor tablouri ale pictorilor sârbi legați de Banat (SJANT, d. 6/1972, f. 9).

Problema publicațiilor în limba sârbă a fost analizată și în cadrul unei ședințe a Biroului Comitetului județean PCR Timiș din 6 decembrie 1971. În intervențiile lor, Vasile Obradov și Milan Iovanovici subliniau că „Banatske novine” apărea săptămânal, fiind singurul ziar care informa cititorii în limba sârbă din județele Timiș, Caraș-Severin și Arad. Aceștia mai arătau că din cauza ritmului de apariție, s-au creat nemulțumiri în rândul cititorilor săi, propunând în consecință ca „Banatske novine” să apară de mai multe ori pe săptămână, iar în Caraș-Severin, unde trăiau 19.000 de locuitori de naționalitate sârbă, să fie înființată o subredacție la Reșița.

Făță de aceste solicitări, Mihai Telescu a propus varianta apariției publicației de două ori pe săptămână, în 8-12 pagini întrebându-se „oare nu putem să dăm ceva în plus pentru populația sârbă care să ne folosească mai mult și nouă? Mai ales vârstnicii, dacă nu au publicația noastră citesc publicațiile apărute în Republica Socialistă Federativă Iugoslavia.”

Ion Spălățelu (șef sector presă locală din cadrul Secției de presă a CC al PCR) afirma cu acest prilej că nu existau restricții de hârtie privitoare la presa în limbile minorităților, soluția trebuind a fi găsită de către reprezentanții populației sârbe care să solicite și să înainteze propunerea organelor centrale și secției de presă.

Telescu și-a exprimat în final opinia potrivit căreia Comitetului Central al partidului să i se propună ca ziarul să apară de trei ori pe săptămână, „pentru că trebuie

să acoperim această lipsă de publicație fiindcă altfel, o acoperă și intervin alții” (SJANT, Fond Comitetul județean PCR Timiș, d. 7/1971, f. 132-147).

Într-o „Informare” a conducerii Consiliului oamenilor muncii de naționalitate sârbă din județul Timiș, cu data de 12 iunie 1972, se arăta că acesta a contribuit în mod concret la reînființarea unor formații artistice și culturale, fiind reconstituite la Foeni, Cenei, Sânnicolau Mare, Variaș, Petrovaselo etc. formațiile de tamburași.

În același timp, au fost editate lucrări literare, antologii, iar în comunele cu populație sârbă precum Cenad, Soca, Sânmartinu Sârbesc, Petrovaselo, Gelu, Cenei au avut loc conferințe, programe cultural-artistice, simpozioane, astfel de acțiuni desfășurându-se și la Timișoara la Casa de cultură a studenților.

Tot în plan cultural-artistic s-a constituit secția sârbă a Ansamblului „Banatul”, s-a înființat Ansamblul de amatori de cântece și dansuri „Zora”, s-a organizat la Timișoara secția sârbă a Editurii Didactice și Pedagogice, a reapărut suplimentul literar și pentru copii în cadrul ziarului „Banatske novine” (SJANT, Fond Consiliul oamenilor muncii de naționalitate sârbă din județul Timiș, d. 6/1972, f. 22-24).

Alte realizări la care și-a adus aportul Consiliului oamenilor muncii de naționalitate sârbă sunt cuprinse în „Referatul privind activitatea depusă în perioada aprilie 1971-aprilie 1973”, unde se semnalează apariția „Culegerii de proverbe și zicători sârbe” aparținând învățătorului Jiva Pașici.

Prin constituirea la Timișoara a subredacției sârbe a Editurii Didactice și Pedagogice și formarea unui colectiv de cadre didactice, s-a reușit redactarea la standardele cerute ale manualelor școlare pentru școlile și secțiile cu predare în limba sârbă.

Astfel, au fost realizate șase noi traduceri de manuale, elaborate două manuale școlare originale, revizuite trei și reeditate patru, fiind tipărite de către conferențiarul universitar Mirco Jivcoviți antologii de culegeri de texte literare pentru elevii claselor I-IV și V-X.

A început, pe baza propunerilor unor cadre didactice, editarea la Editura Kriterion a operelor clasicilor literaturii sârbe pentru elevi și pentru bibliotecile școlare.

În privința vieții cultural-artistice, în cadrul Ansamblului „Banatul” activează grupul de folclor sârb „Kolo”, în cuprinsul ziarului „Banatske novine” apăreau pagini de suplimente literare și pentru copii, au fost publicate 5 piese de teatru în traducere și una originală, s-au editat 8 monografii, iar la editura Didactică și Pedagogică se afla (de mult timp, potrivit documentului) spre a fi publicată o antologie muzicală scrisă de Sava Ilici (SJANT, d. 7/1973, f. 17-27).

Prin constituirea Consiliului oamenilor muncii de naționalitate sârbă din județul Timiș (ca și a celorlalte naționalități) regimul comunist din România a urmărit să dețină un control total și asupra acestei minorități.

Noua organizație a avut o serie de sarcini politice, în special de natură propagandistică, trebuind să propage în rândul populației sârbe din județ, politica internă și externă a Partidului Comunist și a statului român sau să o mobilizeze pentru

a participa la evenimentele politice importante care s-au desfășurat în perioada pe care am analizat-o (alegeri, aniversări etc.), obiective pe care în contextul politic dat (un regim comunist) nu le putea refuza. Dar din solicitarea primului-secretar al Comitetului județean PCR Timiș ca intelectualii de naționalitate sârbă să participe mai intens la acțiunile de propagandă politică reiese că aceștia nu au aderat cu entuziasm la ideologia comunistă, nefiind încântați să fie antrenați în astfel de activități.

Pe de altă parte, membrii Consiliului oamenilor muncii de naționalitate sârbă au fost preocupați de păstrarea tradițiilor culturale ale sârbilor din Banat, de dezvoltarea vieții spirituale a acestora.

În acest sens au avut în vedere crearea de formații folclorice, de teatru, precum și intensificarea activității a celor existente, punerea în valoare a creațiilor pictorialilor sârbi care au activat în Banat, expunerea în cadrul Muzeului Banatului a unor piese etnografice sârbești de valoare.

Concomitent, organizația care a reprezentat interesele minorității sârbe din județ s-a preocupat de dezvoltarea rețelei școlare în limba sârbă, de îmbunătățirea calității manualelor școlare utilizate în aceste școli.

Conducerea Consiliului s-a îngrijit și de înzestrarea bibliotecilor din localitățile cu o populație sârbă numeroasă cu cărți beletristice, științifice scrise în limba sârbă, solicitând autorităților competente posibilitatea aducerii acestora din Iugoslavia.

Au fost făcute eforturi pentru o circulație mai bună a cărții în limba sârbă, pentru cunoașterea operelor scriitorilor sârbi din România, inclusiv prin traducerea acestor scrieri în limba română.

S-a urmărit și realizarea unei istorii a sârbilor din România, pentru aceasta constituindu-se un colectiv de specialiști.

În ciuda faptului că activitatea Consiliului a pornit greoi, în perioada 1968-1972 au fost înregistrate o serie de realizări importante, benefice pentru locuitorii sârbi din județul Timiș.

Astfel, la Timișoara a fost înființată o secție în limba sârbă a Editurii Didactice și Pedagogice, a fost îmbunătățită calitatea manualelor școlare în limba sârbă, în rețeau școlară au apărut noi secții de predare pentru copii provenind din rândul etnicilor sârbi (nu în măsura cerută de conducerea Consiliului), au fost organizate mai multe ansambluri folclorice de amatori, precum și prima expoziție permanentă de artă plastică în mediul rural (Sânmartinu Sârbesc).

În același timp s-au organizat cenacluri literare, au avut loc întâlniri cu scriitorii și alți oameni de cultură sârbi, au fost aniversate personalități aparținând culturii sârbe, s-au desfășurat schimburi culturale atât cu sârbii din județul Caraș-Severin (prin intermediul Consiliului oamenilor muncii de naționalitate sârbă din județul respectiv) cât și cu cei din Iugoslavia.

Consiliul a sprijinit și activitatea cenaclului „Dositei Obradovici” din Sânmartinu Sârbesc, deosebit de activ la sfârșitul deceniului al șaptelea și începutul celui următor din secolul trecut.

Un moment sensibil l-a constituit decizia nejustificată a guvernului român de desființare a Ansamblului sârb de Stat de Căntece și Jocuri din Timișoara, reprezentativ pentru comunitate sârbă din România, ce s-a bucurat de apreciere și pe plan internațional, în special în Iugoslavia.

Documentele evidențiază că încetarea activității acestuia a produs reacții de nemulțumire în rândul populației sârbe din Banat, dar și de consternare în țara vecină. În ciuda apelurilor făcute de către reprezentanții Consiliului, ca și a conducerii forurilor politice și culturale județene (care nu au fost de acord cu decizia) autoritățile centrale nu au mai revenit asupra măsurii, creându-se pentru prezentarea folclorului sârbesc o secție sârbă în cadrul Ansamblului „Banatul”.

Conducerea Consiliului oamenilor muncii de naționalitate sârbă a fost preocupată și de situația publicațiilor în limba sârbă, urmărind ca principalul ziar „Banatske novine” să apară de mai multe ori pe săptămână, de acest aspect fiind interesate și autoritățile comuniste județene. Aceasta deoarece, în opinia lor, în condițiile în care în publicația sârbă de la Timișoara nu apăreau știri referitoare la viața internațională, la alte subiecte politice, economice, sociale importante, cititorii sârbi aveau tendința de a se informa din presa iugoslavă. Ori se știe aceasta era mult mai transparentă, cititorii putând intra astfel în posesia unor informații pe care regimul comunist român nu dorea să fie aflate.

Din analiza documentelor cercetate rezultă că nu toate dezideratele susținute de către conducerea Consiliului oamenilor muncii de naționalitate sârbă din județul Timiș au fost satisfăcute în perioada 1968-1972 de către autoritățile de resort.

Putem conchide că în ciuda unor compromisuri politice pe care Consiliul oamenilor muncii de naționalitate sârbă a fost nevoit să le facă, activitatea acestuia din perioada 1968-1972, a fost benefică pentru comunitatea sârbă din județul Timiș, contribuit la impulsivarea vieții cultural-artistice a sârbilor din Banat, la conservarea tradițiilor acestei minorități care a avut un rol important în viața provinciei.

Referințe bibliografice

- Cerović, Ljubivoje. 2005. *Sârbii din România. Din evul mediu timpuriu până în zilele noastre*. Timișoara: Uniunea Sârbilor din România.
- Stepanov, Liubomir. 2006. *Uniunea Sârbilor din România*. Timișoara: Uniunea Sârbilor din România.
- Rămneanțu, Vasile. 2004. *Consiliul oamenilor muncii de naționalitate germană din județul Timiș între directivele Partidului Comunist Român și apărarea intereselor șvabilor bănățeni (1968-1973)*, în „Banatica”, nr. 34.

Fonduri arhivistice

- Serviciul Județean Timiș al Arhivelor Naționale, Fond Comitetul județean PCR Timiș, 1968-1971.
- Serviciul Județean Timiș al Arhivelor Naționale, Fond Consiliul oamenilor muncii de naționalitate sârbă din județul Timiș, 1968-1973.

Presă

- Drapelul roșu*, 1970-1971.
- Scânteia*, 1968.

Mihaela VLĂSCÉANU
(Universitatea de Vest
din Timișoara)

**Considerații privind creația
sculptorului Ferdinand Stuflesser și
a atelierului *Ars sacra* 1875 – studiu
de caz biserica romano-catolică Sf.
Maria din cartierul Mehala,
Timișoara**

Abstract: (*Considerations regarding the work of sculptor Ferdinand Stuflesser Ars Sacra 1875 workshop: A case study of the Roman Catholic Church of St. Mary in the Mehala district of Timișoara*) The study is designed as an introduction to nineteenth-century sacred art, a subject that has been largely overlooked in specialized research. It defines the concept of Tyrolean altars as a category of heritage objects that have often acquired negative connotations due to various factors, which are explained and analyzed from the perspective of art history methodology. The study offers an analysis of this episode of aesthetic and religious formulations, focusing on the semantic aspects of form and content. Particular attention is given to the reinterpretation and resemantization of forms and iconographic content of Ferdinand Stuflesser's works increasingly recognized for their craftsmanship, cultural significance, and their role in expressing the religious and national identity of the time.

Keywords: *Ferdinand Stuflesser, Tyrolean altars, Gesamtkunstwerk, historicism, eclecticism.*

Rezumat: Studiul este conceput ca o introducere în arta sacră a secolului al XIX-lea, un subiect adesea neglijat în cercetările de specialitate. Acesta definește conceptul de altare tiroleze ca o categorie de obiecte de patrimoniu care au dobândit frecvent conotații negative din cauza mai multor factori, care sunt explicați și analizați din perspectiva metodologiei istoriei artei. Studiul oferă o analiză a acestui episod de formulări estetice și religioase, concentrându-se pe aspectele semantice ale formei și conținutului. O atenție deosebită este acordată reinterpretării și resemantizării formelor și conținutului iconografic al operelor lui Ferdinand Stuflesser, din ce în ce mai recunoscute pentru măiestria lor, semnificația culturală și rolul lor în exprimarea identității religioase și naționale ale vremii.

Cuvinte-cheie: *Ferdinand Stuflesser, altare tiroleze, artă totală, historicism, eclectism.*

Așa cum în secolul al XVIII-lea, stilurile artistice au constituit limbajul care a conectat Banatul la evoluția europeană, și în secolul al XIX-lea, definit de pluralitate stilistică, asistăm la exprimări trans-regionale specifice unei societăți în perpetua redefinire din perspective naționale.

Arhitectura studiului este configurată ca o introducere în arta sacră a secolului al XIX-lea, căreia nu i s-a acordat atenție în studii de specialitate, formulând noțiuni ce

definesc altarele tiroleze ca o categorie de obiecte de patrimoniu care a dobândit mai ales conotații negative datorită mai multor factori pe care o să-i explicăm și analizăm din perspectiva metodologiei istoriei artei. Studiul propune o analiză a acestui episod al formulărilor estetice, religioase, de formă și conținut semantic, insistând asupra aspectelor de resemantizare a formelor și conținuturilor iconografice.

Subiectul formulat este inedit și necesită o documentare asupra obiectelor de patrimoniu ce se subscriu categoriei *Ars sacra*, obiectivul principal al cercetării prezente fiind înțelegerea evolutivă și plurivalentă a fenomenului artistic ce se desfășoară în Banat la cumpăna dintre secolele XIX și XX. Cercetarea istorico-documentară îmbinată cu analiza formală, comparativă, iconografică și iconologică, jalonează evaluarea profundă și bine fundamentată a genului în raport cu perioada istorică și culturală de manifestare, marcată în plan european de o renaștere a interesului pentru stilurile istorice. În cadrul acestui studiu, ne vom concentra pe contribuția sculptorului Ferdinand Stuflesser (1855-1926) și a atelierului său „Ars Sacra” la decorarea bisericii romano-catolice Sf. Maria din cartierul Mehala, Timișoara, oferind o analiză asupra stilului, influențelor artistice și semnificației lor în context religios și cultural.

Altarele istoriciste ale secolului XIX în care se combină forme și mentalități, conținuturi programatice specifice unei societăți ce căuta să-și redefinească valorile și să le individualizeze în pluralismul ce a definit Europa în lungul secol nouăsprezece articulează interogațiile la care trebuie să răspundem pentru a elucida acest fenomen. Ansamblurile de altar prezintă scenografii noi, inclinate spre formule ce definesc o viziune plastică ce se revendică din istoria perioadei, conturate cu severitate și austeritate etică, stereotipie și o profundă ancorare în sursele vechi și nou testamentare. Acest episod de artă europeană este interpretat ca o nouă manifestare a vieții formelor, diferită de evul modern în care barocul tardiv a construit concepte și a raționat estetica pentru o comunicare facilă cu credinciosul, cu o iconografie ce asimilează experiențe eclectice, remodelate de principii romantice.

În Timișoara, dintre bisericile construite la sfârșitul secolului al XIX-lea mobilate cu piese de sculptură liturgică realizate în ateliere tiroleze, vom analiza primul caz ce devine emblematic pentru modul în care arta servește ca suport vizual în efortul de recatolicizare al spațiului amintit, politicul fiind prezent prin anumite teme, iconografii ce trimit istoricul de artă într-o zonă de confluente europene multiculturale și multietnice: biserica romano-catolică *Societas Divini Salvatori* din „Banatul în miniatură”. Călugării salvatorieni din Timișoara sub îndrumarea episcopului Alexander Dessewffy solicită ridicarea unei biserici în cartierul Mehala, stilul ales de arhitectul vienez Eduard Reiter fiind neogoticul, în contextul activității dinamice pe care o exercită în Banat prin realizarea unor comenzi oficiale cu funcțiuni diferite, fie civile, militare sau religioase. Comunitatea locală din cartierul Mehala a contribuit cu donații și monumentul a fost pus sub patronajul Sfintei Fecioare Maria în anul 1887. (Fig. 1)



Figura 1. Eduard Reiter, 1887, elevația fațadei vestice a bisericii romano-catolice Sf. Fecioare Maria din Mehala/Timișoara. Sursa imaginii: Arhiva Diecezei romano-catolice din Timișoara, archivum_dioecesanum_tm@yahoo.de

Mișcarea stilistică cunoscută sub numele de istoricism, a dominat arta și arhitectura în secolul al XIX-lea, fiind recepționată de majoritatea istoricilor de artă ca o reacție împotriva modernității și a schimbărilor industriale rapide ce se desfășurau în statele dezvoltate ale Europei. De asemenea, în același interval cronologic, relația dintre meșteșug și artă este observată evolutiv, altarele tiroleze fiind de cele mai multe ori percepute la granița dintre produse de înaltă calitate realizate în serie, artizanat sau opere de artă prin formația academică a autorilor, contaminați cu ceea ce stilurile artistice au definit în manifestarea genului analizat în cazul acestui studiu de caz - sculptura de altar realizată de atelierul *Ars Sacra* (1875) înființat și dezvoltat ca furnizor oficial de mobilier liturgic pentru papalitate prin calitatea execuției și numărul mare de comenzi pe care le-a preluat și onorat la cumpăna dintre secolele XIX și XX cel ce a înființat atelierul-Ferdinand Stuflesser I.

Studiul contribuie la patrimonializarea acestui episod de artă prin definirea, dar mai ales analiza fenomenului ce se conturează în paralel cu amplificarea comenzilor specifice, și anume rolul acestor altare de auxilium în recatolicizarea zonei și caracterul propagandistic pe care-l afișează prin iconografia sfinților promovați și predilecția anumitor teme pe care le vom descifra și contextualiza în noua direcție identificată a cercetării. Dintre stilurile care se împletesc eclectic în arta vremii, istorismului i se poate imputa întoarcerea la valorile și estetica trecutului, valențe percepute ca fiind purtătoare de semnificații spirituale și culturale profunde. Sintonia formelor acestei categorii de obiecte de patrimoniu este din nou subliniată de direcția generală prezentă la nivel de societate europeană în care religia, cultura și arta, politicul și socialul se

împletesc oglindind pe deplin conceptul wagnerian de “*Gesamtkunstwerk*” (Krasevač 2004, 286), în aceeași manieră în care altarele tiroleze sunt percepute ca o operă de artă completă, care inspiră contemplare și devoțiune, implicare multisenzorială prin toate elementele ce țin de formă, material, tehnică, stil, ornamentală și iconografie.

Astfel, pentru a înțelege relația dintre arta și ideologia perioadei vom evidenția relațiile complexe dintre creațiile artistice și contextul lor istoric, subliniind importanța criticii și interpretării într-o secvență de timp definită de ideea renașterii naționale ce în Banatul austro-ungar dobândește valențe inedite prin resemantizarea unor concepte cu impact vizual ce trimit privitorul, credincios sau observator detașat în registrul trecutului glorios al Ungariei medievale. Vom explora o astfel de accepțiune a conceptului de națiune, cea promovată prin intermediul artei ce redevine limbaj universal de conectare a prezentului la trecut prin recurența unor imagini simbol. Astfel de imagini simbol transpun politica perioadei printr-un tipar de discurs vizual manifestat în iconografia altarelor prin propaganda făcută momentului de consfințire statală, legislativă, culturală și religioasă a regatului maghiar din perioada regilor canonizați Ștefan, Ladislau și a ducelui Emeric.

Interpretând folosirea istoriei ca mediator cultural-contribuția lui Ferdinand Stuflesser la arta sacră locală se individualizează ca un reper, mai ales că peisajul artistic al perioadei nu a fost atât de manifest în contextul politic definit de compromisul austro-ungar din 1867. Promovarea iconografiei cu trimitere directă în registrul identității naționale este o formă de a face politică prin artă, iar Stuflesser reușește cu un repertoriu foarte redus de forme și idei să transmită concepte precum suveranitate, patriotism și identitate a unei națiuni în plină reafirmare în secolul naționalităților și al reconfigurării statale pe criterii etnice.

Ferdinand Stuflesser (1855-1926) a fondat în 1875 un atelier în St. Ulrich /Ortisei/ azi Val Gardena, din sudul Tirolului (Eitelberger 1879), devenind renumit pentru calitatea execuției altarelor, amvoanelor, stranelor și sculpturilor religioase, realizând altare eclectice în stilurile promovate de istorismul perioadei (Fig. 2).



Figura 2. Ferdinand Stuflesser „constructor de altare”. Sursă imagine: Arhiva familiei Stuflesser, Ortisei.

Artistul s-a format în mediul academic de la München (Kraševač 2004; Damjanović 2009) sub directa îndrumare a lui Joseph Knabl.

Valențele pluralismului de stiluri pe care-l folosește Ferdinand Stuflesser constituie o altă direcție a cercetării, în acest studiu emițând o serie de interogații vis-a-vis de mobilierul liturgic neogotic consonant stilistic cu edificiul construit în 1887 în cartierul Mehala din Timișoara. În condițiile unui avânt edilitar generat de situația economică, arhitectul vienez Eduard Reiter construiește biserici în stilul a cărui estetică dobândește forme eclecticice, adesea romanice și gotice, cele mai potrivite pentru arhitectura religioasă. Arhitectul vienez câștigă competiția pentru ridicarea bisericii catolice din Vinga în 1892, a complexul Notre-Dame din Timișoara, a palatului Dicasterial, pentru a menționa câteva exemple elocvente ale principiilor academice ce i-ai modelat parcursul în care interpretează în cheie istorică formulele estetice ale stilurilor ce au definit evoluția arhitecturii religioase medievale – goticul cu valențele inovatoare negate de critica din perioada renașterii italiene, căruia i se redefinesc tehnicile revoluționare de a construi.

În atelierul patronat de Stuflesser din sudul Tirolului au fost realizate sute de altare, panouri cu stațiuni de *Via crucis* și statui independente, arhiva familiei care astăzi continuă tradiția menționează peste 800 de astfel de comenzi, realizate pentru biserici din întreg imperiul austro-ungar, unele altare ajungând și în America. În aceeași pepinieră de ateliere tiroleze, se încadrează cu o evoluție similară, cele înființate de

Josef Rifesser Stufan și Josef Runggaldier în 1872, Janon (Joh. Dominik Runggaldier), Leopold Moroder (1876), Josef Obletter (1890), Dominik Janmeine de Demetz (1880), Prinoth (1887) și Ferdinand Perathoner (1896).

Deși mențiuni specifice ale lucrărilor lui Stuflesser în sudul Ungariei sunt limitate, influența sa poate fi dedusă din contextul mai larg al mișcării artistice și a renașterii istoriste din această regiune. Sudul Ungariei, parte a Austro-Ungariei în acea perioadă, a beneficiat de influxul de idei și stiluri artistice din centrul Europei, inclusiv de tendințele istoriciste promovate de artizani precum Stuflesser. În 1906, Ferdinand Stuflesser alături de Kostner Alois, Ignaz Insam, Ingenuin Testor, Josef Rifesser, Franz Anvidalfarei, Josef Obletter, Franz Irasek, Ferdinand Perathoner, Johann Baptist Moroder, Konrad Pitscheider și Josef Riffesser încearcă înființarea unui comitet de organizare a unui consorțiu pentru publicitate, controlul calității și stabilirea prețurilor, proiect care nu a fost finalizat la acel moment, ci abia în 1910, când a fost înființată *Produktiva* (primul consorțiu al creatorilor de artă sacră din Ortisei/ Val Gardena).

De asemenea, multe fotografii, modele originale realizate în aceste ateliere și pliante oferă o idee despre vastitatea producției din această perioadă. Papa Pius al X-lea avea să declare firma „furnizor pontifical”, iar fondatorul, Ferdinand Stuflesser I, a fost decorat cu distincția „*Pro Ecclesia et Pontifice*” (Fig. 3).



Figura 3. Afișul reclamă Ferdinand Stuflesser-Ars sacra. Sursă imagine: Arhiva familiei Stuflesser, Ortisei.

Expoziția de la Londra din 1851 a deschis apetitul pentru sculptorii care au participat cu altare să se ralieze unei piețe în continuă dezvoltare și extindere pe toate continentele (Hobsbawn 1983).

Contribuțiile lui Ferdinand Stuflesser reprezintă o parte importantă a mișcării istorismului care a marcat arta ecleziastică a secolului al XIX-lea. Deși lucrările sale specifice în sudul Ungariei sunt mai puțin documentate, contextul istoric și artistic în care a operat sugerează un impact semnificativ asupra modului în care spațiile sacre au fost percepute și amenajate în această regiune. Astfel, studiul contribuțiilor sale oferă o perspectivă inedită asupra renașterii istorice în arta religioasă europeană în care repertoriul artei totale dezvăluie o complexă interacțiune între tradiție și inovație, formă și conținut, toate acestea fiind în strânsă legătură cu idealurile naționale ale perioadei. Altarele în iconografia cărora pe lângă sfinții martiri apar și regii maghiari canonizați Ștefan, Ladislau și Emeric devin teme paradigmatică pentru națiunea maghiară, reflectând dorința de afirmare și consolidare a identității naționale mai ales după compromisul din 1867. Sesizăm o adevărată renaștere în sensul că figuri istorice și religioase sunt integrate în discursul național pentru a simboliza continuitatea, devotamentul și aspirațiile naționale.

Studiul promovează idei originale prin interpretare și raportare la sursele editate din fluxul specific internațional, vizând ca obiectiv principal cunoașterea patrimoniului prin documentare, analiză și re-interpretare. O nouă direcție a cercetării va fi orientată către cartografierea și inventarierea acestor altare pe teritoriul Banatului istoric, studiu ce va analiza comparativ acest patrimoniu neexplorat în istoriografia de specialitate. În perioada investigată prin artă s-a produs o unificare în formă și conținut o „naționalizare a granițelor, parte din omogenizarea comunităților etnice și istorice” (Brubaker 1996, 91), idee fundamentată în contextul manifestărilor de care ne ocupăm. Această omogenizare a comunităților etnice s-a manifestat plenar în cazul comunității bulgare din Vinga (*Theresiopol*) prin comandarea unor altare în atelierul lui Josef Runggaldier din Gröden/Ortisei, ce ilustrează un conținut iconografic ce trimite în registrul ce promovează aspecte cu caracter naționalist: statele din conglomeratul de națiuni ale imperiului Austro-Ungar aflate sub coroana protectoare a sfântului Ștefan.

Arhiva *Ars Sacra 1875 Ferdinand Stuflesser* deține liste cu aceste comenzi realizate în spațiul imperiului, fiind consemnate tipul acestora și în unele cazuri și prețul plătit de comanditar, fie că este vorba de biserica romano-catolică, sau chiar donatori particulari din rândul comunității catolice precum Nagy O. Sz. care comandă pe cheltuiala proprie statui pentru biserica din Tomnatic, Katherina Jäger (1904) care comandă altarul neobaroc pentru biserica din Deta, existând și un inventar al comenzilor realizate pentru alte biserici din Banat precum Sânnicolau Mare, Comloșu Mare și Lipova (Lippa), fără a fi precizat comanditarul.

Aceste mențiuni sunt sporadice față de numeroase intervenții ale cercetătorilor din Croația și Bosnia- Herțegovina, Ungaria, dar prin analiza formelor, iconografiei particulare chiar stereotipe se pot individualiza elementele stilistice ce definesc creația lui Stuflesser în această parte a imperiului. Resemantizarea valorilor și influențelor

europene într-un context globalizat, definit de coordonatele spațiului bănățean în a doua jumătate a secolului al XIX-lea constituie o constantă a cercetării, iar diseminarea informațiilor va contribui la înțelegerea fenomenului și în cazul absenței documentelor scrise făcând uz de metoda moreliană, cu ajutorul căreia vom încerca să identificăm lucrări realizate de Ferdinand Stuflesser sau de atelierul *Ars Sacra 1875*. În orientarea către acest fragment de micro istorie a genului- sculptura de altar -raportarea la exemple emblematică pentru ceea ce definește arta perioadei, în care valențe formale ale stilurilor evului mediu romanic și gotic se împletesc cu experiențe renașcentiste și chiar baroce tardive, ca parte a unui tablou eclectic și multi-etnic sunt definitorii.

Prin introducerea în circuitul științific a acestor obiective de patrimoniu până acum aproape ignorate în literatura de specialitate, trasăm și calitatea actului artistic și formația academică, așa cum se poate observa în cazul uneia dintre primele realizări- statuia ecvestră a sfântului Ulrich pe care Stuflesser o realizează pentru biserica din localitatea natală din sudul Tirolului-St. Ulrich (Fig. 5).

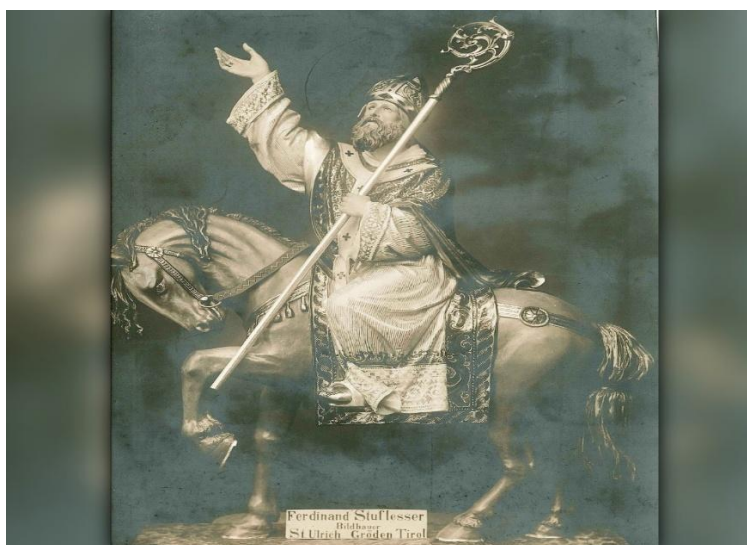


Figura 5. Ferdinand Stuflesser, statuia ecvestră a Sfântului Ulrich, biserica catolică din St. Ulrich/azi Ortisei/ sudul Tirolului. Sursa imaginii: <https://www.stuflesser.com/en/statues/ulrich/>

Andreea Baotic-Rustanbegovic în studiul creației stuflesseriene din Bosnia a ajuns la concluzia că stilul sculptorului poate fi catalogat ca „stil mixt”, în care primează inflexiunile unui „idealism renașcentist” în care se pot deduce filiații sugerate de opera pictorilor nazareni ce operau în perioadă la academiile din Roma, Viena și München, tipare ce existau și în caietele de modele (*Musterbücher*) care circulau în atelierele din Ortisei unde a existat o școală de desen (*Zeichnungsschule*) încă din 1825, aceasta urmând să se transforme în *Lehrwerkstatt* înființată la Ortisei/ St. Ulrich în 1872. „Stilul colectiv” desemnat de aceeași sursă avea ca și caracteristică lipsa

originalității și a individualismului, statuile fiind realizate în posturi contemplative, dar cel mai adesea cu o frontalitate rigidă (Baotic-Rustanbegović 2016, 19).

Atelierul lui Stuflesser este menționat ca *Institut für kirchliche kunst, Altarbau und Kirchl. Bildhauerei* în care în 1894/1895 a realizat primele comenzi pentru biserici din Bosnia, ca de exemplu la Sf. Duh din Fojnici (Baotic-Rustanbegović 2016, 21), debutând cu o serie de altare ce pot fi subsumate unor tipologii identificate și în creația sculptorului din spațiul Banatului. Caracteristica generală a acestor altare este aspectul monumental/triumfător, în care primează arhitectura construită sub forma unei edicule cu nișe poziționate pe stipes, spațiul nișelor fiind ocupat de statuile sfinților martiri, predela având panouri pictate/sculptate (cazul altarului din catedrala romano-catolică din Timișoara cu panouri sculptate cu simboluri ce întregesc tematica iconografică inedită în peisajul sculpturii de altar. O clasificare formală se bazează pe arhitectura altarului și ornamentica aplicată, iconografia sfinților martiri și stilul realizării per ansamblu, fiind evidente următoarele direcții: (*Rundbogenstil*)/*Altdeutsch*, altare eclectice, altare nepolicromate realizate din lemn curat, *Spitzbogenstil*-altare cu verticalitatea dominantă a ediculei surmontată de coronamente gotice formate din fleșe cu fleuroane, formă ce consonează cu statuile armonios interpretate în acord cu dominanța stilistică.

Prima lucrare realizată de sculptor pentru o biserică din România a fost altarul bisericii romano-catolice din Drobeta-Turnu Severin în 1895. Altarul realizat pentru catedrala catolică din Timișoara, amplasat în transept pe peretele vestic este semnat și datat „*Ferdinand Stuflesser. Bildhauer, Altarbauer St. Ulrich Gröden Tirol 1900*” (Vlăsceanu 2024-2025, sub tipar), fiind o donație a nobilei familii Bersuder. Stilistic acesta se încadrează în formulele eclectice ale istorismului, cu o simplitate specifică neo-renașterii, arcade și ornamentica specifică stilului în care colonete, antablament cu motive clasice, *cyma reversa* pe vuta exterioară, modilioane cu frunze de acant, decor foliaceu eclectic (flori de clopoțel) alcătuiesc repertoriul decorativ (Fig. 6).



Figura 6. Ferdinand Stuflesser, 1901, altar lateral dreapta în transeptul catedralei romano-catolice din Timișoara. Sursă imagine: Mihaela Vlăsceanu

O analiză a simbolurilor încadrate în rame decorative în cazul acestui altar realizat în 1900, trimite în registrul noilor formulări cu un tip iconografic al lui Isus, cel al devoțiunii pentru Cruce, o formă de materializare a conceptului de *Vir dolorum* cu un tip de statuie stereotipă la care diferă poziția mâinilor arătând rănila provocate de crucificare ca singura aluzie la suferință. Din registrul tematic al instrumentelor supliciului – *Arma Christi*, sunt evidente următoarele simboluri: sulița, atribut al soldatului canonizat Longinus, *flagellum*, ramura de isop cu burete (aluzie la Stefaton), făcliile, scara (prezentă în compoziții de tipul *Depositio*), inima însângărată cu coroana de spini și flacăra care arde ținută în mână surmontată de o cruce, mâna care l-a palmuit pe Christos, sabia cu care Petru a tăiat urechea lui Malchus (*Evangelia după Ioan*, 18:10-11), toate grupate și poziționate în rame poleite dreptunghiulare plasate pe predelă. Ferdinand Stuflesser dovedește o bună cunoaștere a temei *Cor Jesu Sacratissimum*, calități dovedite de numeroase alte reprezentări pe care le realizează mai ales în spațiul Croației în aceeași perioadă, analogie identificată la altarul bisericii catolice dedicată Sf. Rocus din Kratecko (Baotić-Rustanbegović 2016, 129-130). Altarul principal al bisericii catolice din Vinga prezintă aceeași iconografie cu îngeri purtători de simboluri ale suferinței și biruinței asupra morții, aranjați în jurul compoziției centrale-năframa Veronicăi, compoziție realizată de Josef Runggaldier în 1892.

Din punct de vedere stilistic o analiză a formelor acestor altare indică consonanța cu ceea ce în perioada goticului european (sec. XII-XV) a consacrat tipologia structurilor elevate cu predelă, stipes și coronament (Kroesen 2014, 26), decorate cu statui așezate pe mensă în edicule cu/ fără relicvariu. Altarele laterale amplasate la limita dintre sanctuar și navă, prezintă tipologic aceleași forme de edicule în interiorul cărora sunt amplasate statui ce transmit mesaje cu un pronunțat caracter ideatic. Termenul de altar medieval /retablu deschide noi interpretări prin formula de decor a absidei în care este amplasat, și artele decorative un alt termen este cel cu care se identifică sculptorul-*Bildhauer*/constructor de altare, semantic identificând o nuanță ce trimite în registrul unui meșteșug elevat, contaminat de fenomenul industrializării, dar care a reușit să prospere prin păstrarea tradiției locale din zona sudului Tirolului, de prelucrare manuală a lemnului de esență tare (tei, stejar).

Se poate chiar argumenta că simbolismul unor formule iconografice, în cazul prezentului studiu, reprezentarea sfinților regi maghiari canonizați depășește prin recurența tematicii reprezentarea sfinților martiri, identificând până în această fază a cercetării numeroase cazuri de devoțiune față de reperele istorice ale conceptului de națiune/naționalism prin artă sacră.

Arhitectura capelei bisericii catolice din Mehala în întregime servește ca retablu/fundal pentru altar, încorporând capiteluri sculptate și chei de boltă, pictură, precum și vitralii executate la München. În asemenea situații, „retablul” ar constitui în același timp atât o parte a arhitecturii edificiului de cult cât și un aspect al dotării sale interioare (Telesko 2008, 103) (Fig. 7, 8-9 detalii).



Figura 7. Ferdinand Stuflesser, altare privilegiatum, 1887, biserica catolică din Mehala, Timișoara.
Sursa imaginii: Mihaela Vlăsceanu



Figura 8. Ferdinand Stuflesser,-Ars sacra 1875, detaliu altare privilegiatum,1887, detaliu Sf rege Ștefan purtând insignia regalia, biserica romano-catolică din Mehala, Timișoara. Sursă imagine: Mihaela Vlăsceanu



Figură 9. Ferdinand Stuflesser,-Ars sacra 1875, altare privilegiatum,1887, detaliu Elisabeta de Ungaria (Turingia) consacrată ca protectoare a celor săraci cu coșul cu flori/ simbolic reprezentând pâinile duse săracilor, biserica romano-catolică din Mehala, Timișoara. Sursă imagine: Mihaela Vlăsceanu

Prin repertorizarea sculpturii de altar realizate în atelierele tiroleze vom încerca să reconstituim acest fragment din manifestarea fenomenului artistic, studiu început prin evidențierea prezenței atelierului lui Josef Runggaldier la Vinga în 1892, dar și la Dudeștii Vechi unde alături de Ferdinand Stuflesser mobilează în spirit eclectic interiorul bisericii romano-catolice a bulgarilor. Noua direcție de cercetare își găsește antecedentele metodologice în analiza sculpturii de altar realizată în bisericile catolice din Banatul secolului al XVIII-lea (Vlăsceanu, 1999; 2003; 2005) prin evidențierea tipologiei altarelor baroce cu forma și iconografie consacrată. Altarele laterale (Fig. 10, 11) prin calitatea execuției și a tehnicii de policromare a lemnului sunt evidente formulări ale aceluiași atelier din Tirol. Expresivitatea scenei amplasate în pronaos - *Pieta* (Fig. 12) rezonază cu ansamblul de sculptură de altar realizată de Stuflesser. În aceeași direcție, altarele sculptate în 1929 pentru biserica catolică din Piața Bălcescu sunt consonante formal și stilistic cu altarele bisericii din Mehala (Fig. 13).



Figura 10. Ferdinand Stuflesser, altar lateral dreapta, Sf. Anton de Padova, Francisc din Assisi, Elisabeta de Turigia. Sursa imaginii: Mihaela Vlăsceanu



Figura 11. Ferdinand Stuflesser, altar lateral (stânga), inima lui Isus, Sfântul rege Emeric, Iosif. Sursa imaginii: Mihaela Vlăsceanu

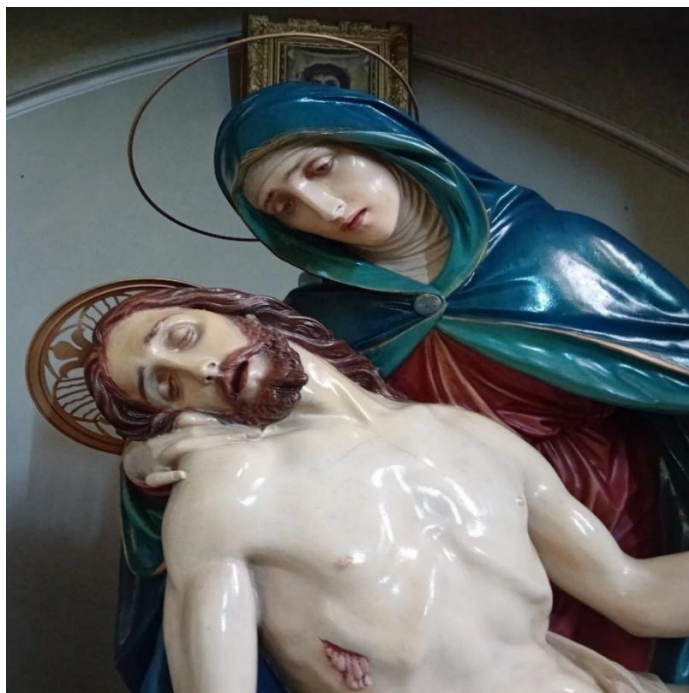


Figura 12. Ferdinand Stuflesser, Pietă,(detaliu), biserica romano-catolică din Mehala, Timișoara. Sursa imaginii: Mihaela Vlăsceanu



Figura 13. Ferdinand Stuflesser, atelierul Ars sacra 1875, altarul principal, Inima lui Isus, (1929), biserica romano-catolică din Piața Bălcescu, Timișoara. Sursa imaginii: <https://www.parohiaelisabetin.ro/interiorul-bisericii/>

În concluzie, studiul nu doar că aduce o contribuție semnificativă la cunoașterea fenomenului artistic din zona Banatului la sfârșitul secolului al XIX-lea și primul deceniu al secolului al XX-lea, când se pot data altarele și sculpturile realizate și semnate în acest caz de sculptorul Ferdinand Stuflesser sau încadrate atelierului condus de către acesta, ci printr-o analiză formală și stilistică, particulară perioadei dualismului austro-ungar putem presupune că influențele artistice și rețelele din secolul al XIX-lea erau trans-regionale și că stilurile și tehnicile erau răspândite pe scară largă în întreaga Europă. Acest fenomen s-a desfășurat în lungul secol XIX, când, în cadrul dualismului austro-ungar, adică după Compromisul din 1867, teritoriul fostului Imperiu Habsburgic devine parte din unitatea teritorială resemantizată a Banatului Timișoarei. Ferdinand Stuflesser este unul dintre acei artiști a cărui evoluție și practică oferă un studiu de caz introductiv pentru sculptura de altar din secolul al XIX-lea într-un cadru multinațional. Altarele istoriciste ale secolului al XIX-lea reflectă eforturile societății de a-și redefini valorile într-un context pluralist european. Acestea prezintă noi scenografii și viziuni plastice, ancorate în surse biblice și caracterizate prin severitate etică, austeritate și iconografie clasică. Acest fenomen artistic se distinge de perioada barocului târziu, care se concentra pe comunicarea ușoară cu credinciosul, fiind influențat de principii romantice și o estetică resemantizată.

Referințe bibliografice

- Hobsbawn, Edmund. 1983. *Mass-Producing Traditions: Europe, 1870-1914*. In: Eric Hobsbawn and Terence Ranger (eds): *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kroesen, Justin, E. A. 2014. "Ce este un retablu de altar medieval?" (What is a Medieval Altar Retable?), în *Ars Transsilvaniae*, XXIV, Cluj-Napoca: Mega, p. 15-40.
- Kahsnitz, Rainer, Bunz Achim. 2006. *Carved Splendor. Late Gothic Altarpieces in Southern Germany, Austria, and South Tirol*. Los Angeles: Getty Publications.
- Kronbichler-Skach, Susane. 1985. *Die sakrale Kunst des Historismus in der Diözese St. Pölten*. Uvod u katalog izložbe 200 Jahre Diözese St. Pölten, Krems.
- Eitelberger, R. 1879. *Kunst und Kunstgewerbe in Tirol*. Ges. Kunsthistorische Schriften Bd. II, Wien.
- Kraševac, Irena. 2003. *Kipar Ferdinand Stuflesser. Doprinos tirolskom sakralnom kiparstvu druge polovice 19. stoljeća u sjevernoj Hrvatskoj*, în *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, (27), p. 231-239.
- Kraševac, Irena. 2005. *Neostilska sakralna skulptura i oltarna arhitektura u sjeverozapadnoj Hrvatskoj* (Doctoral dissertation, Filozofski fakultet u Zagrebu).
- Kraševac, Irena. 2007. *Tirolska sakralna skulptura i oltari na prijelazu 19. u 20. stoljeće u sjevernoj Hrvatskoj*. Anali galerije Antuna Augustinčića, 26(26), 3–34.
- Kraševac, Irena. 2012. *Interijer požeske crkve sv. Lovre u 19. stoljeću: Primjer neogotičke obnove*. Peristil: Zbornik radova za povijest umjetnosti, 55(1), 77–86.
- Ringler, Joseph. 1938. *Stuflesser Ferdinand*. în Hans Vollmer (Hrsg.), *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zu Gegenwart Begründet von Ulrich Thieme Becker*, Band 32, Leipzig: E. D. Seeman, p. 243-244.
- Steiner, Ulrike, Eckhart, Vancsa. 1979. *Zum Verhältnis von Architektur und Altaraufbau in der Neugotik. In Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*. Wien, (XXXIII).
- Tängeberg, Peter. 1989. *Holzskulptur und Altarschrein. Studien zu Form, Material und Technik*, München: Callwey.

- Thieme U., Becker F. 1992. *Stuflesser, Ferdinand*, in *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, München, p.32-38.
- Vlăsceanu, Mihaela. 2003. *Ipostaze ale barocului din Banat - considerații privind altarul baroc al bisericii catolice din Neudorf (jud. Arad)*, în volumul *Societate și civilizație în Banatul istoric*, Timișoara: Editura Mirton, p. 229-238.
- Vlăsceanu, Mihaela. 2005. *Sculptura barocă din Banat*. Timișoara: Ed. Excelsior Art.
- Vlăsceanu, Mihaela. 2007. *Aspecte ale barocului în arta bănățeană a sec. XIX- sculptura de altar a bisericii catolice din Giarmata (jud. Timiș)*, în *Studii de Istorie a Banatului*, XXX-XXXI, 2006-2007, Ed. Universității de Vest, Timișoara, p. 248-251.
- Vlăsceanu, Mihaela. 2019. *Art and Ideology in Nineteenth Century Banat*, în *Euroregionalia. Journal of Interdisciplinary Studies*, Timișoara: Art Museum, p. 111-128.
- Vlăsceanu, Mihaela. (sub tipar). *Notes on the Agency of Historicism: The Banat nineteenth-century Catholic Church of Vinga as a Case Study*. In M. Franko, A. Varga, & T. Lorman (Eds.), *Settlement of Romanian territory with regard to the Banat and Transylvania from the 18th to the 20th century* (South-East European History series). Peter Lang Publishing House. (acceptat 10 mai 2024).
- Vlăsceanu, Mihaela. *The Creation of New Visual Content in Altar Sculpture: An Overview of the Neo-Gothic Altars in the Catholic Cathedral of Timișoara*, în *Banatica*, 34/2024, p. 667-691.

Webografie

- Andergassen, Leo. 2010. *Stuflesser Ferdinand.d.Ä. In Österreichisches Biographisches Lexikon 1815-1950 (ÖBL)*. Band 13, Wien: Verlag der Österreichisches Akademie der Wissenschaften, s. 446, ultima accesare la 20 august 2024. https://www.biographien.ac.at/oebl/oebl_S/Stuflesser_Ferdinand_1855_1926.xml.
- Baotić-Rustanbegović, Andrea. 2016. Tyrolean Sculpture and Altar-making in Bosnia and Herzegovina - Revalorization of the Austro-Hungarian Heritage of Sacral Art and Its Current Condition, in: *Contemporary Perception of the Austro-Hungarian Cultural Heritage in Bosnia and Herzegovina*, Proceedings of the Symposium from 22nd November 2014 in Sarajevo, ICOMOS, Sarajevo, 2016, p. 127-135, ultima accesare la 12.10.2024, https://www.academia.edu/31092148/Tyrolean_Sculpture_and_Altar_Making_in_Bosnia_and_Herzegovina_in_Contemporary_Perception_of_the_Austro_Hungarian_Cultural_Heritage_in_Bosnia_and_Herzegovina_Conference_Proceedings_ICOMOS_Sarajevo_2016_pp_127_135.
- Brubaker, Robert. 1996. *Nationalism reframed. Nationhood and the national question in the New Europe* (Cambridge: Cambridge University Press, p. 86–93).
- Damjanović, Dragan., 2009. *Altars of Blessed Virgin Mary's Ascension in Molve', Podravina*, vol. 8, br. 15, p.117-138, ultima accesare la 31 iulie 2024, <https://hrcak.srce.hr/77859>.
- Kraševac, Irena. 2004. *Crkva Pohoda Blažene Djevice Marije u Macincu–primjer kvalitetnoga neogotičkog Gesamtkunstwerka*, în *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, (28), p. 282-295, ultima accesare la 2 august 2024, <https://hrcak.srce.hr/file/326960>.
- Rifesser, Josef. 1906. *Die Grödner Bahn: eine wirtschaftlich-technische Abhandlung; mit mehrfachen Hinweisen auf die kulturgeschichtliche Entwicklung der Gemeinde St. Ulrich während der letzten 50 Jahre*. Bozen: Kommissionverlag von Alois Auer, s. 39-40, <https://resolver.obvsg.at/urn:nbn:at:at-ubi:2-14405>.

Muzică și teatru

Music and Theatre

Roxana-Sorana ARDELEANU
(Universitatea de Vest
din Timișoara)

Teatrul German de Stat Timișoara, biografie muzicală selectivă

Abstract: (The German State Theatre Timisoara, Selective Musical Biography) Music plays a particularly important role in the theatre performance and participates fully in creating of the stage miracle. The German State Theatre of Timisoara has staged over time a multitude of performances in which musical moments have defined fairy-tale characters or contributed to the aesthetic and expressive perfection of embodied role. After a review of the most important stage achievements of the institution mentioned, in which music plays a defining role, the article describes and compares the significance of the musical discourse in two productions: the musical *Cabaret*, directed and choreographed by Razvan Mazilu, and the performance *Servant of Two Masters*, directed by Niky Wolcz. The first performance analyzed is built by maximizing the dramatic intensity of the famous scores composed by John Kander and Fred Ebb, and the vocal performance of the actors is accompanied by an orchestra of 14 musicians, whose conductor is maestro Peter Oschanitzky. In the second show, the director selects from the universal musical repertoire moments performed in duo or solo, with accompaniment recorded on tape. Common aspect of the two productions, they contain musical works used as sound background of various scenes, serving choreography and completing the emotional charge of the acting. From the point of view of personal involvement, in both performances I made the musical training of the actors: in *Cabaret* two years after the premiere, and in the show *Servant of Two Masters* throughout the building of production.

Keywords: *repertoire, musical moment, duo, solo, musical training.*

Rezumat: Muzica joacă un rol deosebit de important în spectacolul de teatru și participă din plin la crearea miracolului scenic. Teatrul German de Stat Timișoara a pus în scenă de-a lungul timpului o multitudine de reprezentații în care momentele muzicale au definit personaje de poveste sau au contribuit la desăvârșirea estetică și expresivă a rolului întruchipat. După o trecere în revistă a celor mai importante realizări scenice ale instituției menționate, în care muzica joacă un rol definitoriu, articolul descrie și compară semnificația discursului muzical în două producții: musicalul *Cabaret*, în regia și coregrafia lui Răzvan Mazilu, și spectacolul *Slugă la doi stăpâni*, în regia lui Niky Wolcz. Primul spectacol analizat se construiește prin exploatarea la maxim a intensității dramatice a celebrelor partituri compuse de John Kander și Fred Ebb, iar interpretarea vocală a actorilor este acompaniată de o orchestră formată din 14 muzicieni, la al cărei pupitru dirijoral se află maestrul Peter Oschanitzky. În cel de-al doilea spectacol, regizorul selectează din repertoriul universal momente muzicale interpretate în duet sau solo, cu acompaniament înregistrat pe bandă. Aspect comun al celor două producții, acestea conțin lucrări muzicale întrebuițate ca fond sonor al diferitelor scene, servind deopotrivă coregrafiei și completând încărcătura emoțională a jocului actoricesc. Din punct de vedere al implicării personale, în ambele spectacole am realizat pregătirea muzicală a actorilor: în *Cabaret* după doi ani de la premieră, iar în spectacolul *Slugă la doi stăpâni* pe tot parcursul construirii producției.

Cuvinte-cheie: *repertoriu, moment muzical, duet, solo, pregătire muzicală.*

În peisajul cultural timișorean, Teatrul German de Stat ocupă un loc aparte. De la înființare și până în prezent, dincolo de a pune în scenă spectacole, instituția îndeplinește cu succes misiunea de păstrare a limbii și spiritului minorității germane din Banat. În ciuda vicisitudinilor cărora le-a făcut față de-a lungul timpului, Teatrul German de Stat se distinge ca un promotor al artei teatrale de valoare atât prin dezvoltarea colectivului artistic angajat, cât și prin colaborările cu regizori, scenografi și coreografi celebri din întreaga lume.

Mirajul scenei este împărtășit publicului larg în producții calitative, iar mijlocirea percepției mesajului de către auditoriul necunoscător al limbii germane se realizează prin supratitrarea în timp real, pe panouri montate în acest scop.

Producțiile trupei acoperă un spectru stilistic deosebit de larg, în care toate elementele vizuale și acustice contribuie la întruparea personajelor însuflețite de actori. Partener special, muzica integrată în rolurile prezentate participă definitoriu la credibilitatea acestora și se adresează publicului apelând la înțelegerea intuitivă a diferitelor caractere.

Spectacole muzicale ale Teatrului German de Stat – selecție personală

Începând din anul 2015, în calitate de colaborator al Teatrului German de Stat, am desfășurat o activitate intensă ca pianist responsabil cu pregătirea muzicală a actorilor atât în perioada de concepere a spectacolelor în care rolurile presupuneau evoluție vocală, cât și după momentul premierei. Cele două tipuri de implicare presupun adaptarea la cerințele regizorului și a partiturii muzicale, precum și menținerea interpretării la un înalt nivel artistic, pe toată durata punerii în scenă a reprezentațiilor.

Efortul depus de întregul personal artistic, puterea de muncă și dorința de succes reprezintă factori definitorii în procesul obținerii unei interpretări de o mare valoare artistică. Satisfacția personală se regăsește în factorii mai sus enumerați, calități de care dau dovadă toți actorii Teatrului German de Stat.

Fiecare producție la care am contribuit se bazează pe aceleași principii de structurare a activităților necesare: discuția preliminară cu regizorul spectacolului, programarea repetițiilor muzicale în colaborare cu regizorul tehnic, asistența la repetițiile distribuției. În același timp, fiecare spectacol impune fine diferențe în abordarea momentelor muzicale, în funcție de specificul modului de interpretare (*a capella*, cu negativ înregistrat sau cu acompaniament *live*) și de posibilitățile vocale ale fiecărui actor în parte.

***Fuchsiada* – o instalație teatrală imaginată de Helmut Stürmer, asistat de Silviu Purcărete**

Prima producție la care am participat începând din luna mai a anului 2015, având titlul complet *Fuchsiada* după Urmuz – Poem eroico-erotic și muzical, în proză,

traducerea în limba germană: Oskar Pastior, o instalație teatrală imaginată de Helmut Stürmer, asistat de Silviu Purcărete – reprezintă prima ocazie de colaborare cu Teatrul German de Stat.

Informațiile despre spectacol au fost preluate de pe site-ul instituției: „Fuchsiada, un poem eroico-erotic și muzical, după cum este supranumit de însuși autorul său, prezintă odiseea lui Fuchs, începând cu nașterea sa: *Fuchs, când a luat naștere, a preferat să iasă prin una din urechile bunicii sale, mama sa neavând deloc ureche muzicală*. Fuchs are talent muzical, de aceea devine un virtuoz al pianului. Într-o noapte pleacă în călătorie cu pianul său și ajunge într-un cartier obscur unde, pentru trei ore, cântă *felurite exerciții de legato, de staccato* dedicate Vestalelor Plăcerii. Venus îi aude muzica, se simte atrasă de Fuchs și îl invită pentru o noapte în Olimp.”

Implicarea personală a debutat în timpul construirii spectacolului, ceea ce a reprezentat o adevărată provocare, mai ales din perspectiva adaptării la indicațiile interpretative și la cerințele partiturii originale compuse de Vasile Șirli. În cele câteva luni până la premieră, care a avut loc în data de 18 septembrie 2015, am continuat activitatea de pregătire muzicală a actorilor distribuiți în rolurile corului de vestale, Venus 1, Venus 3 și a celor doi clovni.

Partitura cea mai complexă și dificilă din spectacol se numește *Lieber Fuchs* și este interpretată de corul de vestale, în manieră *a capelle* două voci.



Exemplul 1: Incipitul melodiei Lieber Fuchs

După cum se observă în exemplul 1, dificultatea principală se regăsește la nivelul intonării intervalelor care se creează prin suprapunerea celor două voci. Mai mult decât atât, parcursul melodic al acestora este extrem de diferit, ceea ce a impus programarea unui număr suficient de repetiții în care am lucrat cu fiecare voce în parte, în scopul

memorării fidele a liniei melodice. De asemenea, datorită costumelor care acoperă urechile actrițelor, dispunerea acestora în scenă a fost realizată în așa fel încât să nu afecteze interpretarea vocală.

***Moliendo café*, regia Silviu Purcărete**

Spectacol realizat în colaborare cu Teatrul Maghiar de Stat „Csiky Gergely” Timișoara și alcătuit din improvizațiile actorilor pe tema cafelei, *Moliendo café*, în regia lui Silviu Purcărete, a avut premiera în data de 8 noiembrie 2014.

Colaborarea personală în acest spectacol a debutat în vara anului 2015 și a presupus, în afară de pregătirea muzicală a actorilor, interpretarea momentelor sonore în spectacol, din postura de pianist-actor.

„Concentrat în decurs de o oră și 40 de minute, spectacolul cuprinde momente muzicale diverse: de la cântecele actorilor, acompaniate de pian și saxofon, prelucrarea melodiei *Moliendo Café* de Hugo Blanco pentru formație orchestrală mică, care acompaniază duetul vocal al actrițelor, momentele solistice în ansamblu cameral de duo pian-saxofon, lied-ul compus de Vasile Șirli pe versurile lui Tennessee Williams, romanța rusească de Dunaievski, întreruptă de replicile actorilor care imită inflexiunile specifice aceleiași limbi, până la evoluția în exclusivitate pianistică, ce urmărește acțiunea scenică și în care discursul sonor se află în raport de subordonare ritmico-melodică față de desfășurarea dramaturgică.” (Ardeleanu 2022, 23).

Până în prezent, această colaborare reprezintă unica ocazie în care implicarea personală întrupează unul dintre rolurile din spectacol și contribuie în mod direct și nemijlocit la construcția momentelor în care interpretarea pianistică se împletește cu acțiunea scenică, devenind un factor determinant al dramaturgiei spectacolului.

Biedermann și incendiatorii, regia Tompa Gábor

Spectacolul *Biedermann și incendiatorii*, în regia lui Tompa Gábor, a reprezentat prima colaborare personală cu Teatrul German de Stat la care am contribuit pe toată durata construirii spectacolului și, în același timp, o nouă ocazie de contact direct cu compozitorul muzicii originale, Vasile Șirli.

Personaj colectiv, a cărui evoluție scenică a presupus exclusiv interpretare vocală, corul de pompieri alcătuit din șase actrițe și o solistă a redat în manieră *a capella* un număr de opt intervenții sonore denumite *Chor* și numerotate. Pentru a asigura o interpretare fidelă a partituri, înainte de debutul fiecărei melodii a fost reprodus tonul sub forma unei celule ritmico-melodice înregistrate pe bandă.

Discursul sonor se desfășoară în principal pe două voci, cărora li se alătură intervențiile solistei. Spre exemplificare, am selectat un fragment din analiza partituri melodiilor prezentate în spectacol.

[illegible]

Exemplul 2: Incipitul melodiei Chor 1

„După cum relevă fragmentul muzical din exemplul 2, monodia se transformă în polifonie, odată cu apariția intervalelor armonice de terță și cvintă micșorată (vezi măsurile 2, 4 și 5). Încă din cea de-a doua măsură, compozitorul introduce cvinta micșorată, interval caracteristic ce se reiterează ca un leitmotiv, pe parcursul întregului material sonor din spectacolul *Biedermann și incendiarii*.” (Ardeleanu 2022, 23).

Cartea junglei, regia și coregrafia Răzvan Mazilu

Seria spectacolelor la care am contribuit pe tot parcursul pregătirii continuă cu musicalul *Cartea junglei* după Rudyard Kipling, în regia și coregrafia lui Răzvan Mazilu, având premiera în data de 11 martie 2017.

Am preluat informațiile despre spectacol de pe site-ul instituției: „*Musicalul* în regia lui Răzvan Mazilu, cu scenografia plină de culoare semnată de Dragoș Buhagiar, cu participarea Ioanei Popescu, vorbește în manieră fermecătoare, deopotrivă copiilor și oamenilor mari, despre prietenie, iubire, loialitate și spirit de sacrificiu. Spectacolul este o adaptare după povestirile lui Rudyard Kipling, din care nu vor lipsi *hituri* din desenul animat omonim, precum *The Bare Necessities* și *I wanna be like you*.”

Coloana sonoră a spectacolului reproduce melodiile cuprinse în desenul animat original produs de Walt Disney în anul 1976, decizie care a aparținut regizorului și mi-a fost comunicată deîndată ce am acceptat această colaborare. În timpul discuțiilor preliminară s-a stabilit maniera de interpretare, cu negativ înregistrat pe bandă și mi-au fost trimise partiturile muzicale compuse de George Burns.

Cea mai complexă contribuție personală s-a materializat prin construirea momentului personajului colectiv Vulturii, pentru care am scris și adaptat materialul sonor din desenul animat în așa fel încât să poate fi interpretat pe patru voci. Astfel, actorii care au fost distribuiți în rolul vulturilor au alcătuit un cor format din sopran,

alto, tenor și bas. Spre exemplificare, citez din analiza pe care am realizat-o în cartea *Misiunea pedagogică a pianistului acompaniator în arta interpretativă și artele spectacolului*: „Exemplul (...) redă incipitul perioadei A, elaborat prin imitația identică a materialului sonor al frazei b, cu modificarea textului. Tratarea liniei melodice a sopranului îi conferă caracter solistic. Celelalte trei voci au o desfășurare polifonică compactă, iar textul care însoțește parcursul melodic răspunde replicii sopranului prin imitație identică, ca o confirmare ce potențează mesajul transmis.” (Ardeleanu 2022, 19).



Exemplul 2: Incipitul perioadei A

Implicarea personală la realizarea acestui spectacol a reprezentat o premieră și datorită prezenței copiilor distribuiți în spectacol. Mai mult decât atât, redistribuirea acestora a presupus o serie întreagă de acțiuni necesare la care am participat activ, începând de la selecția acestora și până la evoluția în spectacol.

***Lysistrata 3.0*, regia Niky Wolcz**

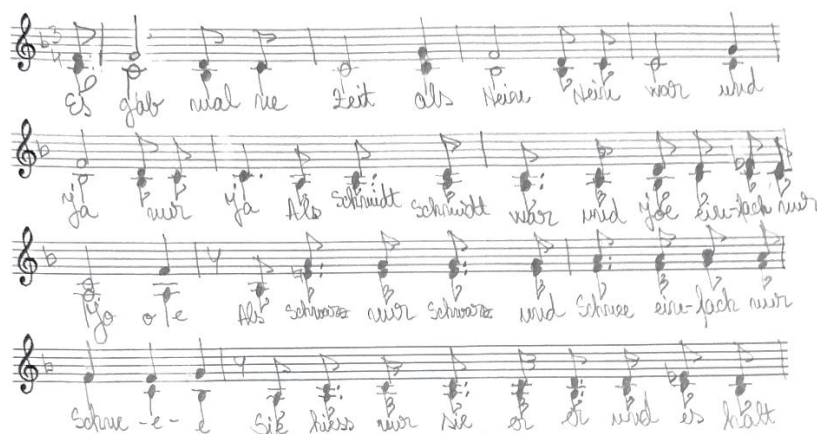
Următorul spectacol la care am realizat pregătirea muzicală a actorilor încă de la început, *Lysistrata 3.0* după Aristofan, în regia lui Niky Wolcz, a avut premiera în data de 23 aprilie 2023 și reflectă prima colaborare personală cu regizorul.

Am selectat un fragment din descrierea care se regăsește pe site-ul instituției: „Niky Wolcz, care a pus în scena acum mai bine de un an „Leonce și Lena” la TGST, nu numai că a redescoperit piesa *Lisistrata* pentru Teatrul German de Stat Timișoara, dar o și regizează. În timp ce un alt magician al teatrului, Helmut Stürmer, face scenografia.”

Momentele muzicale au fost inserate în desfășurarea spectacolului la sugestia regizorului și au contribuit din plin la creionarea personajelor și la transmiterea mesajului artistic. Astfel, melodiile acoperă un spectru stilistic larg și provin din diferite genuri muzicale, începând de la arii din opere și până la lucrări vocale de factură bizantină.

Modalitatea de interpretare aleasă este, de asemenea, diversă: cu negativ înregistrat pe bandă și în manieră *a capella*. Din perspectiva implicării personale, cea mai complexă provocare a reprezentat scrierea și adaptarea primei melodii, denumită *Rekrutierung Song* și interpretată *a capella* și pe două voci de un ansamblu format din cinci actrițe. Mai mult decât atât, am repartizat actrițele pe cele două voci, în funcție de posibilitățile interpretative și ambitusul vocal al acestora.

REKRUTIERUNG-SONG/CADENZA



Exemplul 3: Incipitul melodiei Rekrutierung Song

După cum se observă în exemplul 3, dificultatea partiturii se regăsește la nivel polifonic, mai ales în fragmentele în care suprapunerea celor două voci se realizează la interval de terță. Mai mult decât atât, maniera de interpretare impune păstrarea tonului pe tot parcursul melodiei, în lipsa unui suport armonic constant.

Complexitatea scenei rezidă din cerința coregrafică care presupune mișcări bruște și conduce la modificarea poziției scenice în timpul interpretării vocale. Din acest motiv, înainte de fiecare reprezentație, programez repetarea momentului muzical la scenă, cu toate elementele pe care le cuprinde.

Sidy Thal, regia Clemens Bechtel

Următorul spectacol la realizarea căruia am contribuit este *Sidy Thal* de Thomas Perle și Clemens Bechtel, în regia lui Clemens Bechtel și reprezintă prima colaborare dintre Teatrul German de Stat și Teatrul Evreiesc de Stat București. Premiera sa a avut

loc la data de 4 noiembrie 2023 în Timișoara, iar din distribuție face parte și celebra actriță Maia Morgenstern.

În acest spectacol am realizat exclusiv pregătirea muzicală a actrițelor, având ca suport partitura aranjată de Dan Simion pe baza melodiilor autentice evreiești. Mai mult decât atât, am transpus partiturile în scopul obținerii unei interpretări vocale confortabile. În asimilarea acestor melodii, în afară de linia melodică specifică, cea mai dificilă provocare a fost pronunția și memorarea textului original în limba idiș.

Spectacolul se bucură de aportul nemijlocit al instrumentelor muzicale care acompaniază două dintre aceste melodii – pianul și clarinetul. În plus, în prezentarea scenică este inclus și un moment muzical în interpretare *a capella*.

Cea mai complexă melodie este *Nokhemke, mayn zun*, construită pe baza alternanței dintre recitativ și strofe și cu acompaniament pianistic *live*, datorită modificării *tempo*-ului în funcție de înțelesul semantic și expresiv al textului.

Spectacolele *Cabaret* și *Slugă la doi stăpâni* – analiză comparativă

După o trecere în revistă a colaborărilor cu Teatrul German de Stat, în care muzica joacă un rol definitoriu și implicarea personală are caracteristici comune dar și specifice, voi descrie și compara semnificația discursului muzical în două producții: musicalul *Cabaret*, în regia și coregrafia lui Răzvan Mazilu, și spectacolul *Slugă la doi stăpâni*, în regia lui Niky Wolcz. Aspect comun al celor două producții, acestea conțin lucrări muzicale întrebuițate ca fond sonor al diferitelor scene, servind deopotrivă coregrafiei și completând încărcătura emoțională a jocului actoricesc.

Primul spectacol analizat se construiește prin exploatarea la maxim a intensității dramatice a celebrelor partituri compuse de John Kander și Fred Ebb, iar interpretarea vocală a actorilor este acompaniată de o orchestră formată din 14 muzicieni, la al cărei pupitru dirijoral se află maestrul Peter Oschanitzky.

În cel de-al doilea spectacol, regizorul selectează din repertoriul universal momente muzicale care acoperă un spectru stilistic deosebit de larg, interpretate în duet sau solo, cu acompaniament înregistrat pe bandă.

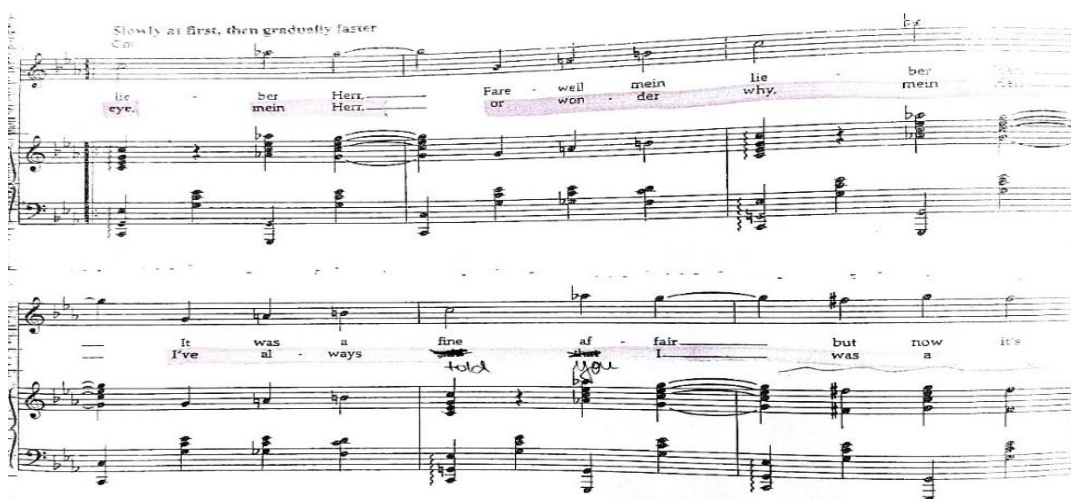
Din punct de vedere al implicării personale, în ambele spectacole am realizat pregătirea muzicală a actorilor: în *Cabaret* după doi ani de la premieră, iar în spectacolul *Slugă la doi stăpâni* pe tot parcursul construirii producției. Mai mult decât atât, ultimul spectacol conține două negative cu interpretarea pianistică personală și se utilizează la fiecare punere în scenă a spectacolului.

Analiza comparată a momentelor muzicale – selecție

Spectacolul *Cabaret* face parte din genul *musical*, iar partitura utilizată este cea originală. În plus, fiecare reprezentație este acompaniată *live* de orchestră, sub bagheta maestrului Peter Oschanitzky. Specificul acestui spectacol așază discursul muzical la loc de cinste, iar personajele întruchipate se exprimă în principal prin momente muzicale de o frumusețe aparte.

Am selectat spre analiză melodia *Mein Herr*, în interpretarea personajului principal, Sally, alături de un grup de balerine și actrițe.

Melodia are o structură bipartită de tip A-B, în care secțiunea A se construiește pe modelul unui recitativ, iar secțiunea B (refrenul) utilizează imitația variată a unei celule ritmico-melodice simple.



Exemplul 4: Incipitul secțiunii B (refrenul)

După cum apare notat în exemplul 4, prima expunere se desfășoară în *tempo* lent, iar următoarele evoluează în *accelerando* treptat. Numărul reluărilor este în totalitate subordonat coregrafiei, iar mișcărilor devin tot mai rapide, odată cu creșterea *tempo*-ului muzical. Mai mult decât atât, ultimele două expuneri sunt interpretate în imitație variată, în mers cromatic ascendent și succed o expunere în tonalitatea omonimă majoră.

Spre deosebire de spectacolul *Cabaret*, ale cărui momente muzicale sunt fixate în partitură, discursul sonor din spectacolul *Slugă la doi stăpâni* este eclectic, însumând adaptări ale unor fragmente din arii de opere și cântonete celebre.

Am selectat spre exemplificare duetul *Don Ramiro e Dandini* din opera *La Cenerentola* de Gioachino Rossini și cântoneta *Dicitencello vuie* compusă de Cav. Rodolfo Falvo, pe versuri de Enzo Fusco (Sergio). Elementul comun acestor două melodii se relevă la nivelul acompaniamentului înregistrat pe bandă, care conține propria adaptare și interpretare pianistică a partiturilor.

Duetul rossinian a fost destinat interpretării de către un actor și o actriță. Fiecare dintre aceștia intonează alternativ câte o replică din text, iar fragmentul selectat spre interpretare cuprinde o suprafață de 8 măsuri care se repetă identic. În plus, introducerea instrumentală a fost redusă la o singură frază, iar acompaniamentul care

însoțește interpretarea vocală are la bază augmentarea valorilor ritmice din bas – astfel, valorile de optimi sunt înlocuite cu valori ritmice de pătrime.

The musical score is for a duet between Don Ramiro and Dandini. It begins with a piano introduction in G major, 2/4 time. A blue circle marks the start of the instrumental phrase. The vocal parts for Ramiro and Dandini enter with the lyrics 'Zit-to, zitto: piano, piano: senza'. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the bass line.

Exemplul 5: Incipitul duetului Don Ramiro e Dandini

Spre o mai bună înțelegere a modului de adaptare a partiturii originale, am marcat cu albastru incipitul frazei de introducere instrumentală și am notat numele protagoniștilor duetului în maniera în care interpretarea vocală alternează în spectacol.

Din cântoneta *Dicitencello vuie* a fost selectat un fragment din refren, iar includerea sa în dramaturgie adaugă un plus de expresivitate și reprezintă un mijloc eficient de percepere a caracteristicilor personajului.

1,2) A vo-glio bbe - ne, 'A vo-glio bbe-ne as- sa - ie, di - ci - ten - cel - lo
 3) Te vo-glio bbe - ne, te vo-glio bbe-ne as- sa - ie si ttu che - sta ca-

26
 vu - ie ca nun m' 'a scor - do ma - ie E' na pas - sio - na
 - te - na ca nun se spez - za ma - ie! suon - no gen - ti - le,

marcato *piu mosso* *stent*

Exemplul 6: Incipitul fragmentului prezentat în spectacol

Cele două melodii descrise mai sus au mai multe caracteristici comune. Astfel, din fiecare a fost preluat și prelucrat un fragment scurt, iar interpretarea în spectacol se realizează cu suportul negativului înregistrat pe bandă. De asemenea, instrumentul folosit este pianul, al cărui sunet a fost înregistrat prin cablu, în timpul repetițiilor muzicale. Prin acest procedeu se obține o evoluție agogică potrivită momentului, ceea ce asigură o interpretare confortabilă pentru actori.

Idei concluzive

Contribuția personală în pregătirea muzicală a actorilor distribuiți în cele două spectacole a avut un parcurs diferit și a presupus un volum de muncă inegal. Dacă în spectacolul *Cabaret* am colaborat cu distribuția după doi ani de la premiera care a avut loc în 27 februarie 2014, în cazul spectacolului *Slugă la doi stăpâni* am participat activ la realizarea acestuia, pe tot parcursul construirii sale.

De asemenea, partiturile utilizate au fost extrem de diferite: în primul caz am acompaniat actorii în timpul repetițiilor muzicale folosind partitura de reducere pentru pian a materialului orchestral, spre deosebire de adaptarea care mi s-a solicitat de către regizor în cel de-al doilea caz.

Din perspectivă interpretativă, materialul sonor al spectacolului *Cabaret* impune evoluție vocală a cărei dificultate este potențată de coregrafia complexă, iar repetițiile muzicale dinaintea fiecărui spectacol au fost programate prin implicarea corpului de balet prezent în scenă. Spre deosebire de complexitatea și numărul mare de momente

muzicale care alcătuiesc spectacolul *Cabaret*, în *Slugă la doi stăpâni* volumul de muncă s-a concentrat în principal pe adaptarea partiturilor și realizarea negativelor.

Cu toate diferențele constatate, procesul de asimilare a materialului sonor cuprinde aceleași etape, în fiecare caz, iar contribuția personală se realizează cu aceeași dedicare, de fiecare dată.

Referințe bibliografice

- Angi, Ștefan. 1996. Prelegeri de estetică. vol. II. Cluj-Napoca: Academia de Muzică Gheorghe Dima.
- Ardeleanu, Roxana-Sorana. 2022. Conexiuni, interdisciplinaritate, sunet și cuvânt. Pianistul și rolul său în arta interpretativă și arta teatrală. București: Editura Muzicală.
- Ardeleanu, Roxana-Sorana. 2022. Misiunea pedagogică a pianistului acompaniator în arta interpretativă și artele spectacolului. București: Editura Muzicală.
- Bentoiu, Pascal. 1975. Gândirea muzicală. București: Editura Muzicală.
- Timaru, Valentin. 2014. Stilistică muzicală, vol. II, tom B. Cluj-Napoca: Editura MediaMusica.
- <https://www.teatrulgerman.ro/ro/spectacole/fuchsiada/>
- <https://www.teatrulgerman.ro/ro/spectacole/cartea-junglei/>
- <https://www.teatrulgerman.ro/ro/spectacole/lysistrata-30/>
- <https://www.teatrulgerman.ro/ro/spectacole/fuchsiada/>
- <https://www.teatrulgerman.ro/ro/spectacole/cartea-junglei/>
- <https://www.teatrulgerman.ro/ro/spectacole/lysistrata-30/>

Nicolae-Mihai BRÂNZEU
(Universitatea de Vest
din Timișoara)

Biografia unui muzician observată prin lupa Securității comuniste – Nicolae Brânzeu

Abstract: (The biography of a musician observed through the lens of the communist security – Nicolae Brânzeu) In Romania, the composer Nicolae Brânzeu has managed to arouse musical interest in the last decade, but the artist's biography and his contribution to the consolidation of Romanian music could only be fully known if an analysis was made from the perspective of communist security. The research is based on a study of the information on Nicolae Brânzeu, which is contained in four volumes compiled by the authorities between 1943 and 1983. It comprises 1,593 pages of official documents, investigations, resolutions and action plans, newspaper articles, telephone conversations, information notes given by collaborators or active agents. The research perspective reveals both the stigmatization of the composer and a spectacle of outraged humanity.

Keywords: *Brânzeu, biography, security, deconspiracy, musicology.*

Rezumat: În spațiul românesc, compozitorul Nicolae Brânzeu reușește să trezească interesul muzicologic în ultima decadă, dar biografia artistului și contribuția acestuia la consolidarea muzicii românești ar putea fi cunoscute plenar doar dacă s-ar face și o analiză din perspectiva securității comuniste. Cercetarea se bazează pe studierea fondului informativ referitor la Nicolae Brânzeu, dispus în patru volume întocmite de autorități în perioada 1943-1983. El însumează 1592 de pagini, care se compun din acte oficiale, anchete, rezoluții și planuri de acțiuni, articole de ziare, convorbiri telefonice, note informative date de colaboratori sau de agenții activi. Perspectiva cercetării relevă atât stigmatizarea compozitorului cât și un spectacol al umanității ultragiate.

Cuvinte-cheie: *Brânzeu, biografie, securitate, deconspirare, muzicologie.*

Spectacolul umanității ultragiate

Nicolae Brânzeu, muzician remarcabil al României inter- și postbelice, a fost recunoscut nu doar pentru distincțiile sale, precum premiile George Enescu pentru compoziție (Premiul II în 1934 și Premiul I în 1942), ci și pentru contribuțiile esențiale la dezvoltarea activităților culturale din România, prin înființarea Operei din Sibiu (1947) și a Filarmonicii de Stat Arad (1948).

Prezentarea dosarului său întocmit de Securitate, în paralel cu analizele anterioare ale creației sale, face parte dintr-o cercetare amplă ce vizează reconstrucția imaginii artistice a lui Brânzeu, afectată de regimul comunist timp de mai bine de patru decenii. În perioada postcomunistă, au apărut informații ce reflectă fenomenul de

manipulare sistematică a datelor, ca urmare a reverberațiilor politice și ideologice, care pun în discuție autenticitatea și valoarea operei lui Nicolae Brânzeu.

În deceniile '40 și '50, Brânzeu s-a profilat ca o figură controversată în peisajul muzical românesc, fiind un subiect constant al polemicilor critice. Această controversă se poate atribui, pe de o parte, căutării asidue și laborioase a unui stil personal, iar pe de altă parte, contextului politic instabil al vremii. Potențialul său creativ, cu o anvergură remarcabilă, merita o considerare temeinică și o analiză profundă.

După instaurarea regimului comunist, România a fost marcată de teroarea instaurată de Securitate, care a subminat orice formă de disidență. În această atmosferă opresivă, orice nealiniere ideologică devenea un risc major pentru carierele și viețile celor care refuzau să se conformeze regimului. Nicolae Brânzeu, ca mulți alți intelectuali și creatori, nu a fost ocolit de represalii. Securitatea a intervenit nu doar prin supraveghere, ci și prin măsuri de dezinformare și deconstruire a imaginii sale publice, izolându-l profesional. Astfel, dosarele întocmite de autoritățile comuniste, pline de informații secrete și speculații, au fost folosite ca un instrument de erodare a imaginii sale.

Absența unui traseu mai amplu în cariera sa după 1950 nu poate fi explicată printr-o „mediocritate componistică și dirijorală” (Sandu-Dediu 2017, 70-71), cum sugerează Valentina Sandu-Dediu, care pune astfel sub semnul întrebării validitatea premiilor Enescu obținute de Brânzeu. Sandu-Dediu sugerează că aprecierile din presa anilor 1940 ar fi fost influențate de contextul politic, însă în contrast, George Enescu îl considera pe Brânzeu într-o recomandare „prea cunoscut pentru a enumera meritele sale; pe lângă talentul său de compozitor, posedă și un real talent de șef de orchestră.” (Enescu 1943). Așadar, aprecierea lui Enescu pare a nu a fi suficientă pentru a-i asigura un statut imuabil în fața contestărilor din perioada postbelică sau cea postcomunistă.

Lipsa promovării și recunoașterii operei lui Brânzeu nu poate fi explicată printr-o presupusă lipsă de talent sau valoare artistică, întrucât premiile și recomandarea lui George Enescu contrazic această idee. Cauza reală o reprezintă presiunile politice și jocurile de culise, care au restrâns posibilitatea artistului de a se exprima liber.

Structura și organizarea Securității în regimul comunist: date generale

În 1945, Partidul Comunist Român a înființat Direcția Generală a Securității Statului, cu scopul de a supraveghea și reprimă populația. Pe parcursul regimului comunist, Securitatea a recrutat atât personal din Ministerul Afacerilor Interne, cât și civili pentru a spiona viața și relațiile celor considerați suspecti. Ofițerii Securității aveau atribuții complexe, inclusiv anchete, percheziții, infiltrări și operațiuni de cenzură, iar în cazuri extreme, lichidarea suspectilor. Informatorii civili, sub pseudonime, colectau informații pe care le transmiteau echipelor de informare, care le prelucrau și le raportau superiorilor, în funcție de importanța acestora. Informatorii erau remunerați sau primeau diverse facilități, în funcție de relevanța informațiilor oferite.

Pe lângă statutul său administrativ, fondul informativ reprezintă o cronică a persecuției și invaziei în viața sa personală. Studiul arhivei reflectă o dimensiune profundă a opresiunii politice, caracterizată de supravegherea constantă a indivizilor și cenzura relațiilor sociale, având drept scop neutralizarea oricărei forme de opoziție.

Nicolae Brânzeu în dosarele Securității

Dosarul lui Nicolae Brânzeu a fost deschis de Direcția a III-a a Securității, responsabilă cu supravegherea grupurilor considerate ostile regimului, precum partidele burgheze, legionarii și clerul ortodox sau de alte confesiuni. Înregistrat sub numele de cod „Bart Nuțiu”, dosarul cuprinde 1592 de pagini, împărțite în patru volume. Primele două volume acoperă perioada 1960-1965, iar ultimele două constituie mapa de lucru denumită „Cântărețul” (1943-1983), în care sunt incluse anchete privind relațiile sociale ale lui Brânzeu, declarațiile sale și supravegherea corespondenței sale. Începând din 1969, Brânzeu a fost, de asemenea, monitorizat de Direcția a IX-a, responsabilă cu interceptarea telefoanelor. De remarcat este faptul că dosarul Securității care îl privește pe Nicolae Brânzeu, în special mapa de lucru corespunzătoare volumelor 3 și 4, cuprinde documente ce se întind pe o perioadă considerabilă, începând din anul 1943 și continuând până după moartea sa, ceea ce ilustrează interesul constant și atenția intensă pe care regimul comunist i-a acordat-o de-a lungul decadelor.

Transferurile de informații între direcțiile Securității au dus la fragmentarea documentelor, iar dosarul a rămas incomplet și dezorganizat cronologic, cu erori în numerotarea paginilor. Reconstituirea acestora, pe baza microfilmării din 13 noiembrie 1975, nu a fost posibilă.

Motivul principal al supravegherii și investigațiilor repetate exercitate asupra lui Nicolae Brânzeu de către Securitate a fost asociat cu presupusele sale manifestări percepute ca fiind contrare regimului, în special dirijarea unui concert comemorativ dedicat legionarilor asasinați în noaptea de 29-30 noiembrie 1938. Programat inițial pentru 29 noiembrie, evenimentul, desfășurat sub simbolistica legionară a „cămășii verzi”, a fost reprogramat în ultimul moment pentru 5 decembrie 1940. Conform documentelor din arhivele statului, Dimitrie Cuclin, surprins de inițiativa Ministerului Educației Naționale, Cultelor și Artelor de a organiza un astfel de concert, a propus, la data de 28 octombrie 1940, includerea a două dintre compozițiile sale în program. Cu toate acestea, versiunea finală a repertoriului a inclus lucrări semnate de compozitori precum Nicolae Agârbiceanu, Paul Jelescu, Nicolae Brânzeu, Alexandru Zirra și Dimitrie Cuclin, subliniind relevanța artistică a evenimentului. De asemenea, documentele de arhivă relevă că Dimitrie Cuclin a propus ulterior organizarea a două concerte dedicate exclusiv compozițiilor sale, o inițiativă ce evidențiază dinamica culturală și oportunitățile de afirmare artistică din acea perioadă. Acest permite o analiză mai detaliată a contextului cultural al epocii, dar și a modului în care evenimentele culturale erau influențate de factori politici și ideologici.

Deși contribuția lui Nicolae Brânzeu s-a limitat strict la domeniul artistic, simbolistica evenimentului a atras atenția sporită a autorităților comuniste. În viziunea regimului, orice asociere cu fostele mișcări naționaliste era privită ca o potențială amenințare, iar această conexiune a consolidat percepția asupra lui Brânzeu ca fiind o figură de interes politic și social, supusă unei monitorizări constante.

În acest sens, o cercetare aprofundată a consecințelor resimțite de toți compozitorii ale căror lucrări au fost incluse în programul concertului din 5 decembrie 1940, precum și a dosarelor lor din arhivele Securității, ar putea aduce perspective valoroase asupra intersecției dintre artă, politică și control social în România acelei perioade. O astfel de analiză ar contribui la înțelegerea complexității relației dintre creația artistică și regimurile totalitare, dezvăluind noi dimensiuni ale impactului politic asupra vieții culturale.

Acuzațiile Securității împotriva lui Nicolae Brânzeu

Acuzat de „subversiune ideologică”, Brânzeu a fost monitorizat de Securitate, care a identificat mai multe aspecte ale vieții sale ce contraveneau normelor regimului totalitar. Participarea sa la primul turneu al Filarmonicii în Germania (ianuarie 1941) alături de dirijorul George Georgescu a fost unul dintre primele acte ce au atras atenția autorităților. Un alt punct de interes a fost legătura sa cu Ernest Bernea, filozoful și etnograful care îi dedicase volumul *Colina lacrimilor*. Dedicția a fost interpretată ca un semn de afinitate față de autor, plasându-l pe Brânzeu în cercul intelectualilor „subversivi”. Lucrările sale, precum opera *Cruciada copiilor* (1960) și *Simfonia a II-a Pentru Pace în Re* (1963), au fost considerate periculoase din cauza tematicii mistice. Misticismul era asociat cu credințe spirituale, religioase și naționaliste, care promovau o viziune asupra lumii diferită de cea impusă de regim. În plus, prin natura sa, misticismul putea inspira o formă de rezistență subtilă, cultivând o conexiune spirituală între indivizi care era dificil de monitorizat și suprimat. De asemenea, Brânzeu a fost acuzat de susținerea unor persoane cu convingeri politice incompatibile cu regimul, printre care compozitorul Ion Vasilescu, pe care l-ar fi sprijinit în vederea finalizării unor compoziții pentru filme cu teme politice sensibile, precum *Odesa în flăcări* și *Cătușe roșii*. Existau și speculații privind posibile legături cu organizația subversivă *Îngerul alb*, activă între 1954 și 1955, deși nu au fost găsite dovezi clare ale implicării sale. Altă acuzație se referea la relațiile cu actorul Ene Nicolae, care, în 1959, a fugit din țară. Se presupunea că Brânzeu ar fi avut cunoștință despre planurile de fugă și chiar i-ar fi oferit sprijin. În documente se regăsesc informații detaliate privind presupusa deținere de armament sau a unor cărți interzise, justificând astfel preocuparea autorităților pentru măsurile de supraveghere sau reprimare.

Alte acuzații, speculativ formulate, vizează activități considerate subversive de regimul totalitar, precum ascultarea posturilor de radio străine, un act considerat o formă de subminare a autorității ideologice a statului. Tot în dosar sunt menționate audițiile muzicale organizate de Brânzeu acasă, la care participau persoane a căror loialitate față de regim era pusă la îndoială, consolidând astfel imaginea unui „cerc

conspirativ” împotriva autorităților. Aceste acuze erau amplificate de implicarea sa în activități religioase, cum ar fi colaborarea cu cultul Baptist din Arad pentru a compune muzică pentru doi psalmi din Biblie. În plus, Brânzeu a fost constant suspectat de dorința de a își promova lucrările în țară și de a scoate în străinătate partiturile sale valoroase, acte percepute ca trădătoare având în vedere controlul strict asupra patrimoniului cultural național. Deși Ministerul Afacerilor Interne a dezmințit acuzațiile, sesizările din partea Securității au continuat mulți ani, fiind elaborate pagini întregi de materiale derizorii.

Declarația lui Nicolae Brânzeu: explicații și răspunsuri în fața anchetelor Securității

La 11 septembrie 1974, Nicolae Brânzeu a fost din nou convocat de autoritățile comuniste pentru a oferi informații suplimentare, în scopul verificării și confruntării notelor informative acumulate de Securitate. Deși acest tip de solicitare i-a fost adresat în mai multe rânduri de-a lungul decadelor, încă din anii 1950, Securitatea dorea clarificări suplimentare privind activitățile sale anterioare, chiar și atunci când aceste activități fuseseră deja investigate. În fața anchetelor, Brânzeu a declarat:

„Singura manifestare cu caracter politic pe care am avut-o a fost acceptul de a dirija, pe 5 decembrie 1940, în sala Aro (astăzi Patria), un concert vocal-simfonic în memoria legionarilor căzuți, cu participarea Filarmonicii București și a corurilor Operei Române și Conservatorului. Programul era alcătuit din lucrări românești, cu caracter festiv sau solemn. Nici o altă activitate politică nu am mai avut. Am participat la turneul Filarmonicii din București în Germania, între 31 decembrie 1940 și 22 ianuarie 1941, nu în calitate de dirijor – această funcție era deținută de George Georgescu, dirijorul permanent al instituției – ci ca reprezentant al Societății Compozitorilor Români, pentru alcătuirea programelor de muzică românească în diverse centre. La întoarcerea noastră în țară, la 22 ianuarie 1941, am aflat despre rebeliunea care, în câteva zile, avea să ducă la sfârșitul erei legionare. Nu am avut nici un amestec în acea rebeliune și, de atunci, m-am îndepărtat de mișcarea legionară, concentrându-mă pe activitatea mea artistică.” (C.N.S.A.S. *Dosar I 211814*, vol. 4, 57).

Colaboratori și control social în comunism: Analiza dosarului sub numele de *Bart Nuțiu*

Agenții colaboratori aveau un rol esențial în activitatea de supraveghere, fiind obligați să păstreze un contact constant cu persoana investigată. Securitatea îi clasifica drept „calificați” pe cei din anturajul suspectului și „necalificați” pe informatorii care furnizau date din proprie inițiativă. În dosarul lui Nicolae Brânzeu, majoritatea informatorilor purtau nume conspirative, cu două excepții importante: o notă explicativă anonimă și un informator asociat cu două identități conspirative distincte, confirmate prin deconspirare oficială.

Dosarul lui Nicolae Brânzeu conține 360 de note explicative semnate de 59 de colaboratori. Majoritatea (36 de informatori) au oferit câte o singură notă, 6 au furnizat câte două, iar 4 au semnat câte trei. De asemenea, 3 informatori au contribuit cu patru note informative. Anumiți colaboratori, precum *Ion Iovescu* (95 de note), *Călin* (51 de note) și *Dorin* (27 de note), au avut o implicare semnificativă, în timp ce alții, precum *Ispas Ilie* și *Ovidiu* (14 note fiecare), *Szabo Sandor* (25 de note) și *Avram* (26 de note), au avut o implicare mai moderată.

Deconspirările din dosar au relevat nu doar o rețea de informatori, ci și implicarea diferitelor personalități în monitorizarea disidenței față de regimul comunist. Până la 20 mai 2021, mai multe nume codificate au fost deconspirate, oferind o privire detaliată asupra rețelei informativ-operative a Securității. Unele nume conspirative, precum *Nuțu Ioan*, sunt legate de identități distincte, sugerând strategii sofisticate pentru protecția informatorilor. Aceste măsuri aveau scopul de a asigura anonimitatea și eficiența rețelei, dar și de a preveni pericolele legate de deconspirarea lor prematură. Informatori precum *Ion Iovescu*, implicați pe perioade îndelungate, indică o disimulare aproape perfectă.

În analiza arhivelor Securității, un aspect esențial este diferența dintre metodele folosite de informatori. *Călin*, de exemplu, obținea informații prin intermediul soției sale, care lucra alături de soția compozitorului, ceea ce ridica îngrijorări din partea Securității privind riscurile metodei. În contrast, *Dorin* adopta o abordare mai puțin intruzivă, bazându-se pe informații publice și analize muzicale din caietele program ale Filarmonicii din Arad. Aceste diferențe în metode reflectă diversitatea tacticii de colectare a informațiilor și impactul diferit asupra persoanelor vizate.

N. Brânzeu va resimți profund impactul răsturnărilor de valori care vor marca o întreagă generație, iar trădarea unei prietene apropiate, Liliana v. Kertay, care își va sacrifica loialitatea pentru a-și obține pașaportul și a se întoarce în Italia, va adânci criza lăuntrică. **Notele informative scrise de Kertay, incluse și identificate în dosarul lui Nicolae Brânzeu, adaugă o dimensiune suplimentară tragediei sale personale, îl trădau și cei pe care îi considera prieteni adevărați.** Evenimentele sunt descrise într-un roman al melancoliei încețoșate de remușcări, în care autoarea oferă o relatare amănunțită despre viața și figura maestrului Brânzeu. Despre el, autoarea consemnează cu o sinceritate dureroasă:

„Prima mea sarcină a fost aceea de a face un raport complet despre maestrul Nicu Brânzeu [...]. Am început să aștern pe hârtie raportul despre Nicu, care la drept vorbind, nici nu-mi dădea mari bătăi de cap. Dimpotrivă, scriam cu plăcere despre el. Am relatat despre talentul lui [...]. Știam că nu-i fac niciun rău, pentru că securitatea era, cu siguranță, bine informată despre trecutul său. Am evitat, în schimb, să comentez cât de nedrept era calomniat și umilit de regim...”. (Kertay 2015, 97-98).

Pentru a obține informații sensibile, sarcinile informatorilor erau regizate și dirijate psihologic. *Dorin*, de exemplu, era responsabil cu observarea și colectarea de

date precise, precum fotografii și partituri. În contrast, agentul *Ovidiu*, un învățător, se apropia de Brânzeu studiind teoria muzicală și dirijatul, ca acoperire pentru urmărirea maestrului. Comportamentul informatorului *Vlad* reflectă trădarea încrederii și manipularea informatorilor prin frică și control.

În 1950, Brânzeu a resimțit personal metoda intimidării, fiind bătut crunt în timpul unei anchete. Incidentul l-a marcat profund, iar pentru a-și proteja familia, a vorbit rar despre trauma suferită.

Infiltrarea agenților și compararea informațiilor

Printre prietenii și cunoștințele apropiate ale lui Nicolae Brânzeu, în ciuda statutului lor intelectual, s-au infiltrat agenți ai Securității care aveau sarcina de a colecta informații. Aceștia obișnuiau să viziteze adesea casa compozitorului, iar exactitatea rapoartelor lor era evaluată prin compararea acestora cu datele obținute de la alte surse. Unii agenți, precum *Dorin*, erau diriguți și muștrați pentru a oferi note informative neutre și concise, care nu includeau acuzații grave, dar care nu corespundeau așteptărilor Securității. În schimb, agentul *Szabo Sandor*, angajat la Filarmonica din Arad, era apreciat pentru modul în care lansa supoziții defăimătoare despre Brânzeu, filtrând informațiile prin prisma apartenenței sale etnice și subliniind trăsături subiective și părtinitoare în raportările sale.

Ion Iovescu reprezintă un exemplu al modului în care regimul comunist a pătruns în cercurile intime ale intelectualilor, folosind infiltrarea și spionajul ca tehnici fundamentale de control social și politic. Deși nu era un prieten apropiat al lui Brânzeu, *Iovescu* a reușit să câștige încrederea acestuia și să pătrundă în viața sa privată, pe care a monitorizat-o și raportat-o sistematic autorităților. În notele sale informative, *Iovescu* detaliază trucurile folosite pentru a obține informații despre activitățile compozitorului, prezentându-și „prietenia” ca o acoperire pentru misiunea de a-l urmări și discredita pe Brânzeu în fața regimului. Infiltrarea s-a dovedit eficientă pentru regimul totalitar, dar, în cele din urmă, Brânzeu a descoperit trădarea și a întrerupt legătura cu *Ion Iovescu* în ianuarie 1964, ca un act de protest împotriva unui sistem care controla viața privată a cetățenilor prin spionaj. Cu toate acestea, *Ion Iovescu* nu a renunțat la activitățile sale de informare. Agentul Securității a continuat să extindă rețeaua de spionaj, vizând chiar persoane extrem de apropiate lui Brânzeu, cum ar fi nașii săi de căsătorie, Gruia și Doina Stoia, părinții etnomuzicologului Gruia Traian Stoia. Astfel, *Iovescu* a erodat încrederea între prieteni, facilitând informatorilor accesul în cele mai personale relații pentru a le demasca și distruge.

Sarcinile informatorilor și detalii din notițele lor informative

Se observă că, în anumite circumstanțe, cum ar fi obținerea informațiilor referitoare la noua compoziție a lui Brânzeu, *Cruciada copiilor*, pe un text de Lucian Blaga, au fost implicați opt agenți informativi, însă niciunul nu a reușit să obțină

informații semnificative. Un detaliu important este că locotenentul responsabil cu coordonarea agentului *Ion Iovescu* a fost muștrat pentru că nu l-a ghidat

„spre a copia partiturile lucrării muzicale dușmănoase Cruciada copiilor sau pentru a obține această lucrare, astfel încât să poată fi studiată sau copiată de organul informativ.” (C.N.S.A.S. Dosar I 211814, vol. 1, 53).

În cadrul instrucțiunilor primite, informatorul *Dorin* a fost îndrumat să noteze detaliile discuțiilor relevante și să notifice autoritățile în cazul în care ar avea ocazia să sustragă partituri, pentru a le analiza sau fotocopia, din locuința lui Brânzeu. *Szabo Sandor* a fost instruit să adopte o atitudine discretă față de subiectele sensibile, prezentându-se simplu ca elev al compozitorului, fără a exprima preocupări politice evidente. Într-un raport ulterior, *Szabo Sandor* susține că a observat o diferență semnificativă în percepția publicului față de Brânzeu și Jan Hugo Huss. Primul fiind tratat cu respect și cu titulatura „maestru”, în timp ce Huss nu se bucura de aceeași considerare.

Supravegherea lui Nicolae Brânzeu: Planuri și acțiuni informative

Documentele din arhivele CNSAS detaliază acțiunile întreprinse pentru monitorizarea comportamentului și relațiilor lui Nicolae Brânzeu, cu scopul de a obține informații despre presupusele sale legături politice. Din documentele de arhivă reiese că un plan din 1960 prevedea interceptarea corespondenței lui Brânzeu și a cercului său apropiat, pentru a identifica eventuale conexiuni cu persoane sau grupuri politice „suspecte”, ca atare, autoritățile solicitau transmiterea promptă a informațiilor relevante.

O analiză a documentelor arată că supravegherea lui Nicolae Brânzeu includea mai multe aspecte, printre care anchetarea profesorului Gheorghe Rosculeț, care ar fi avut informații despre activitățile compozitorului. În 1963, Securitatea plănuia să-l interogheze pentru a descoperi posibilele activități subversive ale acestuia. De asemenea, în cadrul unui plan de acțiune din 1961, Securitatea investiga activitatea Filarmonicii din Arad, unde Brânzeu lucra, pentru a identifica „fenomene negative” și posibile intenții ideologice periculoase.

O altă măsură viza verificarea condițiilor de locuit ale compozitorului, fiind ulterior detaliat în dosar apartamentul său modest. Documentele CNSAS oferă detalii relevante despre faptul că Securitatea monitoriza cercurile apropiate ale lui Nicolae Brânzeu, folosind informatori precum *Teodor Bocșa*, pentru a observa comportamentele și relațiile sale din cadrul instituției. Mărturiile angajaților Filarmonicii confirmau aprecierea profesională de care se bucura Brânzeu, dar și conflictele interne. În aprilie 1962, Brânzeu a fost intervievat de Securitate, iar în cadrul anchetei au fost puse în discuție compozițiile sale pe teme folclorice și religioase, care au fost analizate pentru a identifica posibile influențe subversive.

Opinii și aprecieri externe despre Nicolae Brânzeu

Nicolae Brânzeu, monitorizat constant și în detaliu de agenții Securității, este descris în raportul din 14 iunie 1963 prin trăsături distinctive:

„un temperament vioi, combativ și puțin impulsiv, foarte sensibil. Caracterul drept, iubitor de adevăr și dreptate, spirit de sacrificiu în muncă, exigent și disciplinat. Un admirator și iubitor pasionat de natură, care i-a fost și este un izvor de inspirație în creațiile sale.”(C.N.S.A.S. Dosar I 211814, vol. 1, 169).

Instrumentiștii îl respectau pe Brânzeu pentru dirijarea lucrărilor complexe cu tehnici sugestive. Raportul mai subliniază faptul că trăsăturile definitorii ale activității sale includ:

„pregătire temeinică, o memorie muzicală remarcabilă, dirijând toate lucrările importante din Bach, Beethoven, Brahms, Haydn, Prokofiev, etc., fără partitură, iar identificarea cu conținutul lucrării și redarea cât mai fidelă a ideilor autorului.”(C.N.S.A.S. Dosar I 211814, vol. 1, 170-171).

În plus, pianista Marta Steinfeld (Adorian, Lazoc), într-un interviu cu un agent de securitate, confirmă valoarea creației lui Brânzeu. Ea afirma despre lucrările sale: „Brânzeu are inspirație, are personalitate și are ce să spună. Toate compozițiile lui de până acum au fost bune.”. (C.N.S.A.S. Dosar I 211814, vol. 1, 150). Astfel, se conturează o dimensiune artistică remarcabilă a lui Nicolae Brânzeu, apreciată de colegii săi de breaslă dar atent monitorizată de autoritățile regimului comunist.

Detalii inedite și noi perspective asupra compozitorului

Nicolae Brânzeu, vorbind frecvent în franceză, a stârnit nemulțumirea informatorilor, care nu înțelegeau limba, un detaliu semnalat în rapoartele de supraveghere. Aceste diferențe culturale și lingvistice atrăgeau atenția autorităților, care erau preocupate de posibilele influențe externe asupra comportamentului și activității sale. Pe lângă activitatea de la Filarmonica Arad, Brânzeu a avut un rol semnificativ în educația muzicală a arădenilor. Gestul lui Nicolae Brânzeu a fost cu adevărat benevol și a avut un impact semnificativ asupra dezvoltării muzicale a tinerelor talente, mai ales în contextul diversității nivelului de pregătire a primilor membri ai orchestrei înființate în 1948. Orchestra era formată din „6 absolvenți de Conservator, 10 absolvenți de școli medii de muzică, restul fiind absolvenți de Școli Populare de Artă sau proveniți din fanfare militare.”. (Brânzeu 2022, 28). Dezvoltarea ansamblului a fost esențială pentru abordarea unui repertoriu vast și divers, iar Nicolae Brânzeu a jucat un rol fundamental în formarea și integrarea muzicienilor, contribuind semnificativ la consolidarea reputației Filarmonicii Arad în peisajul cultural al vremii.

Epurarea de la Sibiu

În 1948, Nicolae Brânzeu locuia la Sibiu, unde a avut un rol semnificativ în înființarea Operei Sibiu, alături de soprana Ydolle Dimitriu Birlad. Opera Sibiu a fost un proiect ambițios care promitea să aducă un aport important la viața culturală a orașului. Totuși, opera a avut o singură stagiune, fiind închisă din cauza epurării dizidenților din nou înființata instituție, o măsură specifică regimului comunist, care viza eliminarea oricăror influențe politice și ideologice considerate ostile. În urma închiderii Operei Sibiu, Brânzeu a fost nevoit să caute un alt loc de muncă. În acest context, în raporturile informativ-polițienești se menționa că decizia de a nu rămâne la Sibiu și de a căuta noi oportunități ar fi fost influențată de Zeno Vancea, director la Ministerul Culturii în perioada 1947-1948. Această etapă din viața lui Brânzeu reflectă atât dificultățile întâmpinate de artiștii vremii, care se confruntau cu epurările ideologice, cât și controlul strict al regimului comunist asupra instituțiilor culturale.

1950: Investigațiile legate de Aca de Barbu

În decursul anilor 1950, Nicolae Brânzeu a fost supus unei serii de presiuni și audieri din partea Securității, legate de relațiile sale cu Aca de Barbu, soprana dramatică și fondatoarea Operei Naționale Române din Timișoara. În declarația sa din 21 iunie 1954, Brânzeu menționează că Aca de Barbu făcea parte din cercul influent al Aurorei Davideanu, dar nu este sigur dacă aceasta i-a acordat adeziune. De asemenea, Brânzeu precizează că nu știe dacă Aca de Barbu s-a alăturat grupului condus de Valentina Crețoiu sau unui alt cerc similar. În continuare, Brânzeu subliniază:

„Întrucât subsemnatul am fost sincer din primul moment, recunoscându-mi activitatea politică din acel timp, am fost epurat din anul 1945, numai pe termen de o lună de zile.”. (C.N.S.A.S. Dosar I 211814, vol. 3, 56).

Ulterior, în 1947, Brânzeu a fost din nou înlăturat de la Opera Română din București, sub pretextul comprimării posturilor, fiind singurul dirijor afectat. În total, 99 de persoane din diverse sectoare au fost eliminate, conform Monitorului Oficial din 5 iulie 1947.

Un alt moment important se leagă de un referat întocmit pe 11 aprilie 1954 de Constantin Craiter, solist al Operei de Stat Timișoara, care aducea informații referitoare la intențiile directoarei Aca de Barbu de a angaja membri ai cercului legionar din București, printre care Nicolae Brânzeu și alți colaboratori. În referat se precizează:

„la început a vrut să angajeze și a reușit în parte toți legionarii din București cu care fusese în cuib. Astfel a vrut să angajeze pe Nicolae Brânzeu dirijor, Buzuleac Ariasim, solist, Ștefan Mureșan solist, fostul ei comandant legionar.”. (C.N.S.A.S., Dosar I 211814, vol. 3, 141).

Referatul mai subliniază faptul că „noi comuniști ne-am opus și am reușit să nu-i angajeze,” însă „Ștefan Mureșan, comandantul ei, a fost angajat cu toată împotrivirea noastră”. (C.N.S.A.S. Dosar I 211814, vol. 3, 141).

Acest episod reflectă modul în care carierele artistice din România au fost influențate de trecutul politic al indivizilor și de presiunile ideologice ale vremii. Legăturile anterioare ale unor persoane au continuat să fie un subiect de interes și de conflict în perioada postbelică. Brânzeu, prin relațiile sale cu Aca de Barbu și cu alți muzicieni, a devenit un punct de observație pentru autoritățile comuniste.

Mapa de lucru: Interceptarea partiturilor, scrisorilor și a comunicării telefonice:

În volumele trei și patru ale dosarului, care corespund cu mapa de lucru „Cântărețul”, sunt incluse o serie de documente variate, inclusiv cărți poștale, scrisori și transcrieri ale convorbirilor telefonice. Deși majoritatea acestora constituiau simple schimburi de informații cotidiene, ele erau supuse unei analize atente și unei interpretări detaliate din partea celor care le interceptau. Convorbirile telefonice, de obicei banale și adesea centrate pe planuri organizatorice zilnice sau chestiuni gospodărești, erau transformate, de autoritățile de securitate, în dovezi de suspiciune. Chiar și cele mai insignifiante detalii sau banalități conversaționale erau investite cu un sens ascuns, iar interpretările, adesea absurde, reflectau o distorsionare a realității în care normalitatea și umanitatea erau subminate de paranoia regimului.

Un exemplu relevant, dar cu un final **dezamăgitor**, poate fi identificat într-un raport din 3 iunie 1976, când, în urma interceptării unei comunicări între Nicolae Brânzeu, Nicolae Bobancu și Marchiza Teresa Maria Mariglioni Drăgan, Securitatea a solicitat Inspectoratului Județean de Securitate Arad să furnizeze informații despre Brânzeu, care locuia pe strada Piața Sârbească, nr. 8. Conform sursei anonime „S”, Brânzeu era în plin proces de desăvârșire a operei *Monna Vanna*, care urma să fie studiată la Teatrul *La Scala* din Italia, prin sprijinul unor persoane de legătură din București. Autoritățile au subliniat urgența verificării, năruind astfel speranțele lui Brânzeu.

Dilema între integritate și supraviețuire

Sub regimul comunist, controlul asupra artelor nu se limita doar la cenzurarea lucrărilor subversive, ci implica și o metodă subtilă de influențare a creatorilor, prin presiuni și sugestii, menite să direcționeze producțiile artistice conform ideologiei oficiale. Compozitorii erau adesea constrânși să adapteze lucrările lor la normele ideologice impuse de regim, pentru a obține susținerea publică și a evita marginalizarea în cercurile artistice controlate de Securitate. Nicolae Brânzeu nu a fost o excepție. Ofițerii Securității l-au încurajat să își modifice compozițiile pentru a reflecta teme „comuniste” și să adere la Partidul Comunist, ceea ce i-ar fi permis să-și difuzeze lucrările și să obțină sprijin financiar.

Dacă unii au cedat și s-au adaptat cerințelor regimului, alții, precum Paul Jelescu, nu au ezitat să critice starea artistică a perioadei, semnalând superficialitatea și compromisurile impuse creatorilor. Jelescu sintetiza acest paradox într-o observație amară:

„40 piese X 20 Filarmonici = 800 de programări pe stagii! Compozițiile adevărate se pot număra pe degete. Celelalte sunt o puzderie de exerciții, teme, încercări, schițe, contrafaceri, imitații, maimuțări sau șarlatanii.” (Jelescu 1965, 1).

Această observație subliniază nu doar caracterul superficial al producțiilor regimului, dar și costul artistic al compromisului: autenticitatea și integritatea lucrărilor erau adesea sacrificate pentru a îndeplini cerințele unui sistem care privilegia conformismul în detrimentul exprimării autentice.

Promovarea creației lui Nicolae Brânzeu la nivel național a fost sever limitată de contextul politic al vremii, iar această situație s-a reflectat și în dificultățile întâmpinate pe plan local. Un exemplu relevant apare în presa arădeană din 2002, care subliniază un incident legat de interdicția de a-i menționa numele în *Flacăra Roșie*, publicația oficială a Partidului Comunist Român (PCR). Conform relatării, redactorul șef adjunct al ziarului, D. Zăvoianu, a încercat să impună această interdicție pe motive politice, suspectând că Brânzeu ar fi fost asociat cu regimul prin „cămașa verde”. Totuși, Nicolae Brânzeu era „cel mai important muzician al meleagurilor noastre.” (Hauptmann 2002, 11).

Rezistența morală și artistică a lui Nicolae Brânzeu

Nicolae Brânzeu reprezenta un exemplu remarcabil al artistului care a preferat să rămână fidel principiilor sale, chiar și în fața unor oportunități care i-ar fi garantat succesul profesional și material. În 1953, în urma unor negocieri cu Matei Socor, i-au fost oferite două propuneri semnificative: un post important în Uniunea Compozitorilor și o funcție de cadru universitar la Conservatorul din București, care i-ar fi asigurat o carieră prosperă într-un sistem politizat, sub controlul regimului. Cu toate acestea, Brânzeu a ales să refuze aceste oferte, preferând să trăiască și să creeze conform propriei viziuni artistice, opunându-se astfel presiunii regimului și păstrându-și integritatea profesională.

În contrast cu experiența lui Brânzeu, se află cazul lui Nicolae Boboc, menționat într-un dosar din arhivele Ministerului Afacerilor Interne, unde se specifică faptul că:

„apare numele unui anume Boboc Nicolae, descris ca fiind «curier legionar» între organizația legionară «Ștefan cel Mare» și organizația STB.”. (C.N.S.A.S Dosar I 211814, vol. 1, 468-469).

După o scurtă perioadă de reabilitare, Boboc a ajuns să ocupe funcția de director al Filarmonicii din Arad (1948-1959) și, ulterior, al Operei Române din Timișoara (1963-1974), perioade în care și-a consolidat cariera muzicală.

Nu se poate ignora discrepanța semnificativă între beneficiile financiare ale compozitorilor și artiștilor care erau susținuți de regimul comunist și cei care erau marginalizați sau chiar excluși din viața culturală. În 1950, în contextul unui salariu minim pe economie de doar 166 de lei, se observă că susținătorii regimului primeau remunerații considerabil mai mari. De exemplu, în decursul unui trimestru, personalități ale muzicii românești care susțineau regimul comunist încasau sume semnificative, cum ar fi:

„M. Andricu - 52.178 lei, P. Constantinescu - 58.245 lei, I. Dumitrescu - 19.204 lei, S. Natra - 51.991 lei, H. Jerea - 61.148 lei, A. Mendelsohn - 78.845 lei, Z. Vancea - 48.592 lei, P. Jelescu - 8.159 lei, A. Vieru - 41.288 lei”. (Cosma 1995, 217).

În cadrul organizării unui turneu al Filarmonicii din Arad în Uniunea Sovietică, agentul *Ion Iovescu* află, prin intermediul unui prieten al lui Nicolae Brânzeu, că acesta urma să participe la eveniment, în ciuda trecutului său legionar. Surprins de decizia sa, având în vedere activitatea politică a lui Brânzeu din perioada interbelică, prietenul său dezvăluie că i-a sugerat acestuia, precum și altor muzicieni, să se alăture regimului comunist, promițându-le un trai mai bun, poate chiar mai bun decât cel din perioada interbelică. Compromisul propus lui Brânzeu era acela de a scrie „câteva cantate închinare partidului”. Cu toate acestea, Brânzeu refuză categoric oferta, declarând că „mâna lui nu este pentru așa ceva” și că nu va adera vreodată la Partidul Comunist sau nu va compune lucrări pentru acesta. (C.N.S.A.S., Dosar I 211814, vol. 1, 59).

Marginalizarea ca efect a nealinierii sale la regimul comunist

Sintagmele precum „Brânzeu a fost abandonat” și „orchestra îl șicanează la repetiții” apar frecvent în dosarul său și reflectă o atmosferă tensionată, marcată de izolare și sabotaj, pe care autoritățile, prin agenții lor calificați, o cultivau în jurul dirijorului.

Într-o notă informativă întocmită de informatorul sub numele de cod *Dorin*, datată 25 martie 1964, Nicolae Brânzeu este surprins abătut și îi împărtășește agentului sentimentul de frustrare legat de cariera sa profesională. Agentul notează că Brânzeu a afirmat:

„Cu ocazia achiziționării simfoniei întâi am fost trecut pentru premiul de stat, iar în ultima clipă am fost șters. Mi-am dat seama că în sarcina mea planează ceva, care împiedică promovarea mea.”. (C.N.S.A.S. Dosar I 211814, vol. 1, 121).

Mărturisirea sa relevă nu doar conflictele interne din cadrul Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România (U.C.M.R.), dar și tensiunile profesionale dintre el și colegii săi de breaslă, care în repetate rânduri se pare că i-au

șicanat achizițiile compozițiilor, programarea lucrărilor, tipărirea, difuzarea și premierea acestora. Brânzeu se confrunta cu o opoziție constantă din partea unor membri ai U.C.M.R., care contestau aceste aspecte esențiale ale carierei sale. De pildă, Mihai Popescu, bibliotecarul Uniunii Compozitorilor, relatează într-o scrisoare că:

„Ion Dumitrescu mi-a povestit cum te lucra T. Ciortea și cum dezarma pe toți din jurul lui, când era vorba să se facă ceva pentru tine. Și din câte am înțeles de la el, sunteți și ceva «rubedenie».”. (Popescu 1970, 2-3).

Aceste cuvinte din scrisoarea lui Popescu pun în lumină relațiile complexe și, adesea, subterane din interiorul Uniunii Compozitorilor, unde intrigile și influențele personale erau la fel de importante ca valoarea artistică.

Efectele reverberațiilor politice

În contextul muzicologiei contemporane, unii cercetători care se concentrează asupra operei lui Nicolae Brânzeu își fundamentează analizele pe surse provenite de la persoane cu un trecut politic controversat. De exemplu, activistul comunist și istoricul literar Pavel Țugui povestește o conversație cu Sabin Drăgoi, în cadrul căreia acesta ar fi afirmat că Dimitrie Cuclin s-ar fi

„înregimentat, în mod surprinzător, în programul legionar, datorită influenței lui N. Brânzeu și R. Alexandrescu, dar și atitudinii lui Paul Constantinescu, care a trecut de partea lui Radu Gyr și N. Brânzeu.”. (Țugui 1999, 98).

Dacă Pavel Țugui ar fi consultat arhivele Statului, nu doar în *Universul Muzicii Românești* a lui Octavian Lazăr Cosma, ci și în dosarele Uniunii Compozitorilor, ar fi găsit suficiente informații relevante din anul 1940 și nu numai, referitoare la personalitatea și influența exercitată de Dimitrie Cuclin asupra lui Nicolae Brânzeu. Mai mult, în aceste arhive se regăsește o primă variantă a programului pentru concertul ce urma să aibă loc pe 29 noiembrie, concert care, ulterior, a fost reprogramat pentru 5 decembrie. În cadrul acestui program inițial, Dimitrie Cuclin propunea includerea unei lucrări de Brânzeu sau Drăgoi.

În aceeași zonă se distinge și Octavian Nemescu, care, într-un articol comemorativ al Uniunii Compozitorilor, subliniază că, pentru a înțelege „începuturile acestei bresle”, este necesar „să facem apel la arhivele sale, adunate sub semnătura lui Octavian Lazăr Cosma”. (Nemescu 2015, 7). Se amintesc regimurile totalitare și sunt numite figuri precum Dimitrie Cuclin, Romeo Alexandrescu și Nicolae Brânzeu. Totuși, nu se face nicio mențiune despre Octavian Lazăr Cosma, care, deși este considerat de către breaslă bine pregătit din punct de vedere profesional, dar a avut un rol semnificativ în activitățile politice ale vremii. Astfel,

„a fost vreme de 20 de ani secretar de partid la Uniunea Compozitorilor și a fost implicat activ în Ministerul Culturii pe vremea Constanței Crăciun.”. (Șeptilici 2005).

Diverse articole din presa anilor 2005-2006 îl prezintă pe Lazăr Cosma ca fiind:

„unul dintre principalii promotori ai preceptelor staliniste în muzicologia și în creația muzicală românească, în anii '60”. (Tronaru 2006).

În diverse numere ale revistei *Muzica*, publicate între 1960-1970, se regăsesc pagini semnificative care reflectă elogiile aduse partidului comunist de către Octavian Lazăr Cosma. Ulterior, Nemescu sugerează o posibilă justificare pentru alegerea lui Paul Constantinescu, menționând că, deși a fost persecutat inițial, acesta a ajuns să „pactizeze cu legionarii (pentru a scăpa de excludere), orchestrând imnul legionar”. (Nemescu 2015, 7). Este evident că, datorită valorii incontestabile a operei sale, în jurul lui Paul Constantinescu s-au constituit consorții care aveau scopul de a reabilita numele său și de a reintegra lucrările sale în circuitul cultural.

Se ridică o problemă semnificativă referitoare la obiectivitatea și credibilitatea cercetărilor istorice, în special în contextul în care Octavian Lazăr Cosma scrie despre istoria Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România. Credibilitatea unui astfel de demers depinde de mai mulți factori, printre care integritatea surselor, interpretarea datelor și posibilele influențe ale factorilor politici asupra cercetărilor. Având în vedere că o mare parte din panoplia muzicologică se bazează pe lucrarea lui Octavian Lazăr Cosma, nu este surprinzător că despre Nicolae Brânzeu sunt predominant prezentate aspecte cu un puternic iz politic. Această tendință reflectă, de asemenea, marginalizarea operei sale în viața muzicală românească, fapt evident din ultimele cereri de împrumut ale lucrărilor sale. Astfel, ultima solicitare de împrumut a unei partituri din biblioteca Filarmonicii Arad datează din 1998, adresată Filarmonicii Sibiu, iar înaintea acesteia, o cerere similară a fost făcută în 1988, de Filarmonica Satu Mare.

Concluzii

Represaliile Securității i-au creat lui Nicolae Brânzeu o atmosferă de neliniște și o umilință profesională adâncă. Majoritatea lucrărilor sale au fost considerate anacronice de către comisiile Uniunii Compozitorilor și respinse pe baza unor pretexte adesea vagi sau perfide, din cauza absenței tematicii socialiste. Compozitorului i s-a cerut frecvent reducerea dimensiunilor lucrărilor și renunțarea la „dulcegăriile melodice” pentru a le face eligibile pentru programele de concerte, difuzarea la radio sau tipărirea acestora. În acest context, nu este surprinzător că doar o singură lucrare a sa, *Uvertura sportivă* (U.T.A.), a fost tipărită.

În pofida numeroaselor documente și pagini generate de autoritățile de securitate, nu există dovezi concludente care să ateste o implicare substanțială a lui Nicolae Brânzeu în mișcarea legionară, iar supravegherea sa pare să fi fost mai degrabă

un rezultat al statutului său și al contextului politic din acea perioadă, decât al unor activități subversive concrete.

Pe lângă supravegherile constante din partea Securității, care includeau interceptarea corespondenței și a convorbirilor telefonice, monitorizarea activităților sale profesionale, anchete etc se observă că unii membri activi ai Uniunii Compozitorilor au contribuit la izolarea sa profesională, marginalizându-l în cadrul vieții muzicale din România. În cazul lui Nicolae Brânzeu, regimul comunist a aplicat o strategie de marginalizare constantă, blocând interpretarea lucrărilor sale, deteriorând benzile de la Radiodifuziune și ștergând din titlurile achiziționate de Uniunea Compozitorilor după moartea sa. O acțiune sistematică urmărea să îi șteargă orice urmă din viața culturală. Informatorul *Avram*, criticând chiar Securitatea, pentru că s-a permis publicarea numelui lui Brânzeu într-un articol din *Flacăra Roșie* din 17 aprilie 1974 a avut un efect pozitiv asupra „reacționarilor”, permițându-i astfel „reabilitarea publică”. (C.N.S.A.S. *Dosar I 211814*, vol. 4, 66).

Este esențial să se analizeze în ce măsură Securitatea a exercitat o influență directă asupra activităților Uniunii Compozitorilor și în ce măsură atitudinile ostile față de Nicolae Brânzeu, precum și față de alți compozitori, au contribuit la generarea de conflicte interne, vendete personale sau, mai simplu, au fost rezultatul unui exces de zel determinat de presiunile ideologice.

Documentele studiate evidențiază atât intervențiile autorităților, cât și confuzia în privința lui Nicolae Brânzeu, ilustrată prin observații precum „ce avem noi cu el dacă face astfel de lucrări?”, dar și prin recunoașterea valorii acestuia, sugerând că este absolut necesară

„urmărirea încurajării compozitorului Brânzeu în munca sa, convingându-l că nu pot să rămână în anonimat opere a căror valoare este incontestabilă.”. (C.N.S.A.S., *Dosar I 211814*, vol. 4, 109).

Referințe bibliografice

- Brânzeu, Nicolae-Mihai. 2022. *Nicolae Brânzeu: Viața și opera*. București: Editura Muzicală. p. 28.
- C.N.S.A.S., Arhiva Securității, Fond informativ, Dosar I 211814, vol. 1.
- C.N.S.A.S., Arhiva Securității, Fond informativ, Dosar I 211814, vol. 3.
- C.N.S.A.S., Arhiva Securității, Fond informativ, Dosar I 211814, vol. 4.
- Cosma, Octavian, Lazăr. 1995. *Universul Muzicii românești*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., București, p. 217.
- Enescu, George. 1943. *Recomandare pentru Nicolae Brânzeu*. Arhiva familiei Brânzeu.
- Hauptmann, Hugo. 2002. *Medalion muzical Nicolae Brânzeu*, în „*Observator*”, Arad, 5 august, p. 11.
- Jelescu, Paul. 6.07.1965. Carte poștală olografă adresată lui N. Brânzeu. Arhiva familiei Brânzeu.
- Kertay, Lilian v. 2015. *I confini del cuore*, trad. *Frontierele inimii*, traducere de Horia Pușcașiu, Editura Rediviva. Milano. pp. 97-98.
- Nemescu, Octavian. 2015. *Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor așa cum am cunoscut-o eu*, în „*Actualitatea Muzicală*”, nr. 12, decembrie, p. 7.
- Pavel, Țugui. 1999. *Dimitrie Cuclin – o biografie accidentată*, în *Revista „Steaua”*, Cluj-Napoca, nr. 11/12, noiembrie-decembrie, p. 98.

- Popescu, Mihai. 16.01.1970. Scrisoare olografă adresată lui N. Brânzeu, Arhiva familiei Brânzeu. pp. 2-3.
- Sandu-Dediu, Valentina. 2017. *În căutarea consonanțelor*. București: Editura Humanitas. pp. 70-71.
- Șepilici, Ara. 2005. *Fost secretar PCR, președinte interimar la Uniunea Compozitorilor*, în „Averea”, 23 august.
- Tronaru, Doinel. 2006. *Vulpea stalinistă de la Uniunea Slavitorilor*, în „România Liberă”, 19 octombrie.

Ani-Rafaela CARABENCIOV
(Universitatea de Vest
din Timișoara)

**Walter Kindl –
un muzician de elită al Banatului**

Abstract: (Walter Kindl – an elite musician of Banat) Disciple of the Cluj Conservatory, PhD Professor Walter Kindl established himself in the musical and academic life of Timisoara as a member of the Senate of the Western University for 18 years, and in the position of chancellor (scientific secretary) of the Faculty of Music and Theatre for a period of 10 years, then following the mandates of the Pro-dean and Dean of the institution. As a musicologist, Professor Walter Kindl is the author of original titles of scientific papers and communications, as well as of didactic writings, plus numerous concert presentations and musical auditions. His creative activity includes musical arrangements, scenarios and directings for several musical works, a significant component being the involvement in the reconstruction of several church organs in the country. An important part of his activity is also the concertist, in double quality – of organist and conductor – his lordship being the chapelmaster of the Dome (Roman Catholic Cathedral) in Timisoara, where he is currently working.

Keywords: *Timisoara, Faculty of Music, chapelmaster, dom, organist.*

Rezumat: Discipol al Conservatorului clujean, prof. univ. dr. Walter Kindl s-a impus în viața muzicală și universitară din Timișoara ca membru în Senatul Universității de Vest, timp de 18 ani, și în funcția de cancelar (secretar științific) al Facultății de Muzică și Teatru o perioadă de 10 ani, urmând apoi mandatele de prodecan și decan ale instituției. Ca muzicolog, profesorul Walter Kindl este autorul unor titluri originale de lucrări și comunicări științifice, dar și al unor scrieri cu caracter didactic, la care se adaugă numeroase prezentări de concerte și audiții muzicale. Activitatea sa de creație cuprinde aranjamente muzicale, scenarii și regii pentru mai multe opere muzicale, o componentă semnificativă fiind și implicarea în reconstrucția mai multor orgi de biserică din țară. O latură importantă a activității sale este și cea concertistică, în dublă calitate – de organist și dirijor – domnia sa fiind capelmaestru al Domului (Catedrala romano-catolică) din Timișoara, unde activează și în prezent.

Cuvinte-cheie: *Timișoara, Facultate de muzică, capelmaestru, dom, organist.*

Născut în Banat, la 24 noiembrie 1943, în localitatea Lovrin, județul Timiș, muzicianul Walter Kindl, distins pedagog, organist, dirijor, expert în orgi, va studia la Conservatorul de Muzică „Gheorghe Dima” din Cluj-Napoca cu nume prestigioase ale muzicii românești, precum: Sigismund Toduță (Compoziție), Tudor Jarda (Armonie), Liviu Comes (Contrapunct), Albert Markos (Teorie-solfegiu), Dorin Pop (Dirijat), Cecilia Miron-Sbârcea (Pian), Géza Szabó (Orgă), Petre Sbârcea (Citire de partituri), Traian Mârza (Folclor), Gheorghe Merișescu și Romeo Ghircoiașiu (Istoria muzicii), Vasile Herman (Forme muzicale), absolvind facultatea în promoția 1966. După

absolvirea studiilor își începe activitatea didactică ca profesor de muzică la Școala generală și Liceul din Jimbolia, până în anul 1988, când devine capelmaestru și organist la Domul (Catedrala) romano-catolic din Timișoara, unde activează și în prezent. Datorită activității deosebit de rodnice în această postură va fi numit Director al Oficiului Diecezan de Muzică Sacră.

Îmbrățișând cariera didactică a urmat toate etapele firești ale parcursului didactic, astfel a obținut gradul definitiv în învățământ (1970), gradul II (1976), gradul I (1984), participând periodic și la cursuri de perfecționare: la Râmnicu Vâlcea (1976), București (1981), Arona (Italia – 1996/1999), Göteborg (Suedia – 1994/1998), pentru ca în 1992 să obțină titlul de Doctor în muzicologie la Universitatea din Leipzig (Germania), avându-l coordonator științific pe renumitul profesor dr. Winfried Schrammek. Ulterior, prof. dr. Walter Kindl a beneficiat și de o bursă de cercetare KAAD la Universitatea din Tübingen (Germania – 1995/1996).

Din anul 1993, Walter Kindl va prelua catedra de *Istoria muzicii* a Facultății de Muzică (în prezent Facultatea de Muzică și Teatru) din cadrul Universității de Vest din Timișoara, mai întâi în calitate de conferențiar, apoi de profesor universitar, pentru ca în 1994 să devină cancelarul facultății, prodecan și decan în mandatul 2008-2012, continuând să activeze chiar și după pensionare.

Ca profesor universitar a susținut cursuri, prin programul Erasmus, la Universitatea din Rzeszow (Polonia) și Hochschule für Musik, Weimar (Germania).

Pe parcursul activității universitare, prof. dr. Walter Kindl a fost preocupat și de latura de cercetare, în acest sens elaborând materiale didactice care au fost tipărite sub următoarele titluri: *Culegeri de arii și duete preclasice* (1996), *Aspecte de scriere polifonică* (1997), *Orga – Considerații tehnice și de construcție* (1999), *Muzica secolului XX* (2000), *Istoria muzicii universale (curs recapitulativ)* (2002), *Muzica secolului XX (curs recapitulativ)*, împreună cu lect. univ. dr. Ani-Rafaela Carabenciov, Editura Tiparnița, Arad, 2010.

Fiind organist și expert în domeniul acestui instrument, Walter Kindl a fost co-autor în elaborarea unui *Dicționar de orgă*, tipărit de către Editura CEOS, Belgia, 2000, de asemenea fiind co-autor al cărții *Orgel*, Editura Bärenreiter, Germania, 2001. Ca urmare a cercetării doctorale, a publicat cartea *Orga în Banat – Repere istorice*, Editura Pardon, Timișoara, 2007, urmând apoi cartea *Vade mecum musica! O istorie ilustrată a muzicii universale*, vol. I, Editura Universității de Vest, Timișoara, 2007, în prezent, împreună cu subsemnata, colaborând la elaborarea volumului al II-lea.

La toate acestea se adaugă articole, studii și comunicări științifice publicate în ziare, reviste și enciclopedii din țară sau din străinătate sau susținute la diferite congrese și simpozioane, de asemenea, din țară sau din străinătate, maestrul susținând lunar și emisiuni la radio, în limba germană, pe parcursul a peste douăzeci de ani.

Trebuie remarcată, în mod deosebit, și munca anevoioasă de concepere și realizare a reconstrucției unor orgi din țară, cum sunt cele din bisericile romano-catolice din Sănnicolau Mare (1974, 2024), Timișoara II (1978-1980), Timișoara III (1980), Orșova (1980-1981), Șumuleu Ciuc (1988-1991), Domul romano-catolic din

Timișoara (1996-1998), Timișoara I (2006) și, nu în ultimul rând, colaborarea la renovarea orgii castelului Peleş din Sinaia (1986-1988).

O altă preocupare constantă a muzicianului Walter Kindl, legată atât de latura didactică, cât și de cea de capelmaestru al Domului timișorean, a fost armonizarea a nenumărate cântece populare și religioase sau diferite aranjamente orchestrale, precum cele realizate la *Stabat Mater* de G. Pergolesi, pentru soliști, cor mixt și orchestră de coarde, *Missa nr. 7 în Do major* de Charles Gounod, pentru soliști, cor mixt și orchestră de suflători sau *Stabat Mater* de Emanuele d' Astorga.

Ca director al Oficiului Diecezan de Muzică Sacră, Walter Kindl va susține atât recitaluri de orgă, în țară și în străinătate, dar va desfășura, mai ales, o foarte bogată activitate concertistică în calitate de dirijor, aducând în atenție, prin eforturi proprii, partituri ale unor mari lucrări vocal-simfonice, în prime audiții pe plan local sau național, cum sunt: *Te Deum* de Anton Bruckner, *Te Deum* de Marc-Antoine Charpentier, *Missa în La major* de César Franck, *Missa în Re major* de Antonin Dvořák, *Stabat Mater* de Franz Schubert, *Oratoriul de Paști* de Johann Sebastian Bach, *Missa „Credo”* de Wolfgang Amadeus Mozart, *Oratoriul Christus am Ölberge* și *Missa în Do major* de Ludwig van Beethoven, *Te Deum* de Hector Berlioz, *Missa Alleluja* de Heinrich Ignaz Franz von Biber, *Oratoriul Stabat Mater* de Emanuele Rincon D' Astorga, *Oratoriul Stabat Mater* de Gioacchino Rossini, *Missa solemnis* de Leopold Mozart. De dată mai recentă sunt realizarea în prime audiții în România a oratoriilor *Stabat Mater* de Joseph Haydn și *Dettinger Te Deum* de Georg Friedrich Händel, *Jubilate Deo* și *Te Deum* de Henry Purcell, *Missa brevis solennitatis* Johann Joseph Fux.

Pentru acuratețe, vom reda, în continuare, lista completă a lucrărilor (în ordinea alfabetică a numelor compozitorilor) dirijate de maestrul Walter Kindl în cadrul unor liturghii sau concerte realizate la Domul romano-catolic din Timișoara sau în alte biserici din oraș.

1. Gregorio Allegri, *Miserere*, p. a.
2. Felice Anerio, *Missa brevis*, p. a.
3. Emanuele Rincon D' Astorga, *Stabat Mater*, p. a.
4. Carl Philipp Emanuel Bach, *Magnificat*, p. a. n.
5. Johann Sebastian Bach, *Osteroratorium*, p. a. n.
6. Johann Sebastian Bach, cantata *Jauchzet Gott in allen Landen*, p. a. n.
7. Johann Sebastian Bach, cantata *Gloria in excelsis Deo*, p. a. n.
8. Johann Sebastian Bach, cantata *O ewiges Feuer*, p. a. n.
9. Johann Sebastian Bach, corurile din *Weihnachtsoratorium*
10. Ludwig van Beethoven, *Oratoriul Christus am Ölberge*, p. a.
11. Ludwig van Beethoven, *Missa in C*, op. 86
12. Ludwig van Beethoven, *Die Ehre Gottes aus der Natur* (aranjament pentru cor și orchestră)
13. Vincenzo Bellini, *Messa in la minore*, p. a. n.
14. Vincenzo Bellini, *Salve regina*, p. a. n.

15. Vincenzo Bellini, *Tecum principium*, p. a. n.
16. Hector Berlioz, *Te Deum*, p. a. n.
17. Heinrich Ignaz Franz von Biber, *Missa Alleluja*, p. a. n.
18. Georges Bizet, *Te Deum*, p. a. n.
19. Anton Bruckner, *Te Deum*, p. a.
20. Anton Bruckner, *Locus iste*
21. Dietrich Buxtehude, cantata *In dulci jubilo*, p. a.
22. Dietrich Buxtehude, cantata *Singet dem Herrn*, p. a.
23. Antonio Caldara, *Prager Te Deum*, p. a. n.
24. Antonio Caldara, *Laudate pueri Dominum*
25. Claudio Casciolini, *Ostermotette*
26. Marc-Antoine Charpentier, *Te Deum*, p. a.
27. Domenico Cimarosa, *Magnificat*, p. a. n.
28. Luigi Cherubini, *Ave Maria*
29. Karl Ditters von Dittersdorf, *Regina caeli*, p. a. n.
30. Gaetano Donizetti, *Miserere*, p. a. n.
31. Antonin Dvořák, *Missa in D*, p. a. n.
32. Johann Ernst Eberlin, *Missa in C*, p. a. n.
33. Johann Ernst Eberlin, *Missa di San Giuseppe*
34. Joseph von Eybler, *Jubilate Deo*, p. a. n.
35. César Franck, *Missa in A*, p. a. n.
36. Johann Joseph Fux, *Missa brevis solennitatis*, p. a. n.
37. Charles Gounod, *Messe brève*, nr. 7, p. a. n.
38. Charles Gounod, *Messe solennelle „St. Cécile”*, p. a. n.
39. J. Haas, *Speyerer Domfestmesse*, p. a.
40. Hans Leo Hassler, *Missa secunda*, p. a.
41. Johann Adolph Hasse, *Miserere in c-Moll*, p. a. n.
42. Joseph Haydn, *Missa cellensis*
43. Joseph Haydn, *Missa Sancti Nicolai*
44. Joseph Haydn, *Missa brevis in F*, p. a.
45. Joseph Haydn, *Missa in Es* (cu solo de orgă), p. a. n.
46. Joseph Haydn, *Missa brevis in B* (cu solo de orgă)
47. Joseph Haydn, *Stabat Mater*, p. a. n.
48. Joseph Haydn, *Salve Regina in E*, p. a. n.
49. Joseph Haydn, *Te Deum* pentru Principele Esterhazy, p. a. n.
50. Joseph Haydn, *Missa in B (Harmoniemesse)*, p. a. n.
51. Joseph Haydn, *Anotimpurile* (finalul)
52. Johann Michael Haydn, *Te Deum*, p. a. n.
53. Johann Michael Haydn, *Deutsche Messe*
54. Johann Michael Haydn, *Missa in C*, p. a. n.
55. Johann Michael Haydn, *Missa à tre voci*, p. a. n.
56. Johann Michael Haydn, *Ave Maria*, p. a. n.

57. Georg Friedrich Händel, *Dettinger Te Deum*, p. a.
58. Georg Friedrich Händel, *Der Messias* (orig.)
59. Georg Friedrich Händel, *Der Messias*, p. I (var. Mozart)
60. Antonio Lotti, *Regina caeli*
61. Franz Liszt, *Via Crucis*, p. a. n.
62. Franz Liszt, *Tu es Petrus*
63. Franz Liszt, *Krönungsmesse*, p. a. n.
64. Felix Mendelssohn Bartholdy, *Salve Regina*, p. a. n.
65. Felix Mendelssohn Bartholdy, *Vom Himmel hoch*, p. a. n.
66. Felix Mendelssohn Bartholdy, Oratoriul *Paulus* (fragmente)
67. Felix Mendelssohn Bartholdy, Oratoriul *Elias* (fragmente)
68. Claudio Monteverdi, *Missa Gloria concertata*, p. a. n.
69. Leopold Mozart, *Missa solemnis in C*, p. a. n.
70. Leopold Mozart, *Missa brevis in C*, p. a.
71. Wolfgang Amadeus Mozart, *Te Deum*, KV 141 (66b), p. a.
72. Wolfgang Amadeus Mozart, *Grabmusik*, KV 42 (35a), p. a. n.
73. Wolfgang Amadeus Mozart, *Litaniae Lauretanae*, p. a.
74. Wolfgang Amadeus Mozart, *Requiem in D minor*, KV 626
75. Wolfgang Amadeus Mozart, *Exsultate, jubilate*, KV 165
76. Wolfgang Amadeus Mozart, *Laudate Dominum in F*
77. Wolfgang Amadeus Mozart, *Laudate Dominum in A*
78. Wolfgang Amadeus Mozart, *Regina caeli in C*
79. Wolfgang Amadeus Mozart, *Regina caeli in E*
80. Wolfgang Amadeus Mozart, *Krönungsmesse in C-Dur*, KV 317
81. Wolfgang Amadeus Mozart, *Grosse Credo-Messe*, KV 257, p. a.
82. Wolfgang Amadeus Mozart, *Missa SS Trinitatis in C-dur*, KV167, p. a. n.
83. Wolfgang Amadeus Mozart, *Dominicus-Messe*, p. a. n.
84. Wolfgang Amadeus Mozart, *Waisenhaus-Messe in c-moll*, KV139 (47a/114a), p. a. n.
85. Wolfgang Amadeus Mozart, *Spatzenmesse*, KV 220 (196b)
86. Wolfgang Amadeus Mozart, *Missa in C (Kyrie, Laudamus te, Et incarnatus est)*, KV 427
87. Wolfgang Amadeus Mozart, *Missa brevis in C* (cu orgă solo), KV 259
88. Wolfgang Amadeus Mozart, *Missa brevis in G*, KV 49
89. Wolfgang Amadeus Mozart, *Missa brevis in G*, KV 140
90. Wolfgang Amadeus Mozart, *Missa brevis in D*, KV 194
91. Wolfgang Amadeus Mozart, *Missa brevis in B*, KV 275/272b
92. Wolfgang Amadeus Mozart, *Ave verum corpus*, KV 618
93. Wolfgang Amadeus Mozart, *Ave Maria*, KV554
94. Wolfgang Amadeus Mozart, *Tantum ergo*
95. Wolfgang Amadeus Mozart, *Justum Deduxit Dominus*
96. Wolfgang Amadeus Mozart, *Alma Dei creatoris*

97. Wolfgang Amadeus Mozart, *Dir, Schöpfer des Weltalls*
98. Wolfgang Amadeus Mozart, *Ergo interest... Quaere superna*, KV 143
99. Johann Pachelbel, *Magnificat*, p. a.
100. Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Missa brevis*
101. Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Loquebantur variis linguis (Motecta festorum totius anni)*
102. Giovanni Battista Pergolesi, *Stabat Mater*
103. Henry Purcell, *Te Deum*, p. a. n.
104. Henry Purcell, *Jubilate*, p. a. n.
105. Henry Purcell, *Ode for St. Cecilia's Day* (1692): *Great Chorus*
106. Josef Gabriel Rheinberger, *Missa in C*
107. Josef Gabriel Rheinberger, *Requiem in Es*, p. a.
108. Josef Gabriel Rheinberger, *Abendlied*
109. Gioacchino Rossini, *Stabat Mater*
110. Gioacchino Rossini, *Messa di Gloria*, p. a.
111. Camille Saint-Saëns, *Oratorio de Noël*
112. Antonio Salieri, *Krönungs - Te Deum*, p. a. n.
113. Alessandro Scarlatti, *Exsultate Deo*, p. a.
114. Franz Schubert, *Deutsche Messe*
115. Franz Schubert, *Messe in G*
116. Franz Schubert, *Totus in corde*, p. a.
117. Franz Schubert, *Magnificat*, p. a. n.
118. Franz Schubert, *Messe in C*
119. Franz Schubert, *Stabat Mater* (limba germană), p. a. n.
120. Heinrich Schütz, *Matthäus-Passion*
121. Ludwig Spohr, *Jubilate Deo*
122. Joseph Schnabel, *Transeamus*
123. Johann B. Vanhal, *Pastorale Christus natus est nobis*, p. a. n.
124. Giuseppe Verdi, *Requiem (Offertorio și Agnus Dei)*
125. Ludovico Viadana, *Missa sine nomine*
126. Ludovico Viadana, *Missa „L' hora passa”*
127. Antonio Vivaldi, *Introduzione e Gloria*, p. a.
128. Antonio Vivaldi, *Magnificat*, p. a.
129. Carl Maria von Weber, *Offertorium Gloria et honore din Missa solennis Nr. 1, Mi bemol major, „Freischütz Messe”, p. a.*

Desigur că activitatea domniei sale se regăsește și în susținerea unor prestigioase organizații sau societăți muzicale, cum sunt: *Gesellschaft der Orgelfreunde* (GdO), *Internationale Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie* (IAH), *Societatea Română Mozart*, *Societatea Bach – România* (ca membru fondator), *Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România* (UCMR), *Uniunea de Creație interpretativă a Muzicienilor din România* (UCIMR).

Ca o recunoaștere a meritelor în promovarea educației muzicale la toate nivelurile și a culturii muzicale, în general, maestrul Walter Kindl a primit de-a lungul anilor numeroase diplome de excelență din partea mai multor instituții de învățământ și de cultură, dar printre cele care îi sunt mai apropiate de suflet se numără: Diploma și medalia *De re dioecesana bene merentibus* din partea episcopului Dr. H. C. Martin Roos, *Cetățean de Onoare* al comunei Comloșu Mare, *Cetățean de Onoare* al orașului Jimbolia, *Binecuvântarea apostolică* conferită de Sanctitatea Sa, Papa Benedict al XVI-lea, Premiul *Pro Cultura Timisiensis* din partea Consiliului Județean Timiș pe anul 2009.

Ultima distincție care i-a fost conferită, în 20 aprilie 2024, este cea de *Cavaler al Ordinului Sf. Gheorghe*, un Ordin European al Casei de Habsburg – Lothringen.

Bibliografie

- Petri, Dr. Anton Peter. 1992. *Biographisches Lexikon des Banater Deutschtum*, Th. Breit Druck+Verlag Gmbh: Marquartstein.
- Tomi, Ioan, 2009. *Dicționar 123 compozitori, dirijori, muzicologi personalități ale culturii muzicale din Banatul istoric*, Timișoara: Filarmonica „Banatul”.
- *** 2002. *Who's Who in Romania*, Ediție princeps. București: Pegasus Press.

Gloria GRAVINA
(Universitatea de Vest
din Timișoara)

Luigi De Lilla. *Una voce che incantò l'America*

Abstract: (Luigi De Lilla. An enchanting voice in America) In the history of Italy, from the mid-nineteenth century to the mid-twentieth century, the phenomenon of emigration left a deep economic, psychological and social mark. The Americas have been the favorite destinations of Italians, who for a century have moved from the *Bel Paese* in search of better living conditions and fortune. However, on their journey into the unknown to escape hunger and poverty, they brought with them a very precious baggage: the essence of their country's immense cultural heritage, inherited from centuries of expression of "great beauty". Thus, even melodrama - just one piece of that immense cultural mosaic of Italy - belonged to those generations of migrants, mostly of modest and very modest cultural extraction, as much as it belonged to the wealthier and more cultured social classes. In the migration to the Americas, the pleasure and taste for opera was not lost and indeed found new admirers who promoted its ever wider diffusion, also and above all thanks to the latest technological innovation that made its entrance to Italy in 1902: the recording of the voice on record. This new possibility of infinite replication of the live voice on a "portable" support opens the way to the Americas for great performers, such as Enrico Caruso, Beniamino Gigli, Aureliano Pertile, Tito Schipa (to name just a few of the greatest), whose voices exploded from the radio gramophone in the early years of the last century. From this moment, opera begins to be known and appreciated throughout the world and reaches the peak of its diffusion, slowly but inexorably causing a real melomania to settle, especially among the Americans, and not only among immigrants. Italians and their children. In the wake of those "greats", Luigi De Lilla, a young Apulian from San Severo, a flourishing agricultural town in the province of Foggia, as a farmer of just over twelve years old, begins a journey studded with recognitions and successes, retracing the stages of the most beautiful voices of the Opera and arriving at the Metropolitan Theatre in New York in the 1950s.

Keywords: *Opera, emigration, Luigi De Lilla, La Scala, Metropolitan Theatre.*

Riassunto: Nella storia dell'Italia, dalla metà dell'Ottocento fino alla metà del secolo successivo, il fenomeno dell'emigrazione ha lasciato un profondo segno, economico, psicologico e sociale. Le Americhe sono state le mete preferite dagli italiani, che per un secolo si sono spostati dal Belpaese in cerca di migliori condizioni di vita e di fortuna. Nel loro viaggio verso l'ignoto per sfuggire alla fame e all'indigenza, hanno però portato con sé un bagaglio preziosissimo: l'essenza dell'immenso patrimonio culturale del loro Paese, ereditato da secoli di espressione di "bellezza". Così, anche il melodramma - soltanto una tessera dell'immenso mosaico culturale dell'Italia - è appartenuto a quelle generazioni di migranti, per lo più di modesta e modestissima estrazione culturale, tanto quanto apparteneva alle classi sociali più abbienti e più colte. Nella migrazione verso le Americhe, il piacere e il gusto per l'Opera lirica non si è perso e anzi ha trovato nuovi estimatori che ne hanno promosso una sempre più ampia diffusione, anche e soprattutto grazie all'ultima novità tecnologica che fece il suo ingresso in Italia nel 1902: l'incisione della voce su disco. Questa nuova possibilità di replicazione all'infinito della voce dal vivo su un supporto "portatile" apre la strada per le Americhe a grandi interpreti, quali Enrico Caruso, Beniamino Gigli, Aureliano Pertile, Tito Schipa (per citare soltanto alcuni dei più grandi), le cui voci esplodevano dal radiogrammofono nei primi anni del secolo scorso. Da questo momento l'Opera lirica comincia ad essere conosciuta ed apprezzata in tutto il mondo e giunge all'apice della sua diffusione, facendo sedimentare lentamente, ma inesorabilmente, una vera e propria melomania soprattutto tra gli americani, e non solo tra gli immigrati italiani e i loro figli. Sulla scia di quei "grandi", Luigi De Lilla, giovane pugliese di San Severo, fiorento

paese a vocazione agricola della provincia di Foggia, da contadino poco più che dodicenne, inizia un cammino costellato di riconoscimenti e di successi, ripercorrendo le tappe delle più belle voci dell'Opera e approdando negli anni '50 al Metropolitan di New York.

Parole-chiave: *Opera, emigrazione, Luigi De Lilla, La Scala, Metropolitan Theatre.*

All'indomani della stagione dell'Opera verista, l'opera di Mascagni e Puccini, fondamentalmente, e ancora di Giordano, Cilea, Franchetti – tutti facenti parte della cosiddetta Nuova Scuola – in una temperie storica di grandi cambiamenti culturali e sociali si assiste ad una nuova ondata di emigrazione, quella del periodo interbellico che, dopo la più grande emigrazione della seconda metà del XIX secolo, senza soluzione di continuità fino agli anni '60, vede un altro picco significativo negli anni a cavallo tra Ottocento e Novecento.

Della massiccia migrazione a cui si assiste in Italia nel periodo postunitario sono noti i motivi; tra le mete preferite soprattutto della popolazione del Sud Italia, al primo posto stanno le Americhe.¹

In questo particolare clima storico e sociale non si può non parlare di una delle componenti fondamentali del bagaglio culturale – eredità quasi genetica – del popolo italiano, che appartiene cioè al DNA culturale di tutti gli italiani di tutte le estrazioni sociali; il riferimento è al “melodramma”, che così come è appartenuto alle generazioni della seconda metà dell'Ottocento – e quindi anche ai migranti di quelle stesse generazioni – appartiene a questa nuova generazione di migranti, che nella prima metà del '900 in ondate successive più o meno significative si spostano, muovendo verso l'America del Sud – soprattutto in Argentina, Venezuela e Brasile² – e verso l'America del Nord – soprattutto verso gli Stati Uniti – dove incontrano quegli stessi primi emigrati italiani e dove vengono accolti dai loro figli e nipoti (le seconde e terze generazioni), ormai abbastanza integrate³; queste infatti pur avendo trovato una loro collocazione nella società multietnica statunitense (in particolare della parte orientale del Paese), non hanno dimenticato le loro radici e le loro tradizioni.

I motivi per cui possiamo affermare che il melodramma è appartenuto a quelle nuove generazioni di migranti della prima metà del '900, tanto quanto alle precedenti del secolo anteriore, sono molteplici, ma tra i più importanti ricordiamo senza dubbio la presenza di teatri, dislocati capillarmente sul territorio nazionale – oltre 1200 teatri

¹ Gloria Gravina. 2000. *Da Bomba a Rio de Janeiro, in Brasil, Brasile*, numero speciale di BERENICE – Rivista Quadrimestrale di Studi Comparati e Ricerche sulle Avanguardie, L'Aquila: Angelus Novus Edizioni.

² *Op.cit.*

³ Gloria Gravina. 2013. *Il melodramma tra emigrazione e culture ospiti*, in Quaestiones Romanicae nr II/1, Lucrările Colocviului Internațional Comunicare și Cultură în România Europeană, ediția a II-a / 24-25 septembrie 2013. Szeged: JATE Press.

dell'Opera (Sale all'italiana), censiti alla fine degli anni '30¹; la presenza massiccia in ogni regione di bande musicali cittadine, altrimenti dette «Concerti bandistici», che proponevano soprattutto un repertorio lirico con arrangiamenti di altissimo livello²; la diffusione di quelli che potremmo chiamare, in modo neanche tanto audace, *gadgets* ante litteram, di vario genere, che raccontavano le storie dell'Opera e parlavano di Opera a tutto tondo, ciascuno a suo modo.³

Nelle sale all'italiana, grandi o piccole che fossero, si mettevano in scena numerosissime opere liriche, attinte dalla produzione di tutti gli autori che diedero lustro in poco più di un secolo ad un fenomeno culturale e di costume unico al mondo; questo affondava le sue radici nell'opera monteverdiana del '600, che arriva ai nostri giorni, nelle forme che conosciamo, amata, ascoltata e seguita nei teatri, come più di due secoli fa. Intorno agli anni '80 del XIX secolo, i teatri che si contavano sull'intero territorio nazionale erano circa 900, e dunque soltanto 50 anni dopo è possibile riscontrare un notevole aumento del numero di quelli che possono essere considerati i veri templi dell'Opera lirica.

Per avere un'idea dell'importanza della presenza, in città o in paese, di un teatro - per piccolo che fosse - in cui poter proporre spettacoli di Opera (che spesso si replicavano fino a due volte nella stessa settimana), un esempio tra tanti, rappresentativo di centinaia di piccole realtà cittadine – insediamenti urbani che non arrivavano alle 5000 unità di abitanti – è un piccolo teatro, il teatro di Serracapriola, una ridente cittadina agricola di circa 4000 anime, situata su una collina a 8 chilometri dal mare, a nord della Capitanata, nel Tavoliere delle Puglie (in provincia di Foggia), a confine con il Molise. Fortemente voluto dai maggiorenti del paese, che si tassarono per ingaggiare un architetto che lo progettasse di dimensioni contenute, ma con un'ottima acustica, il teatro “Palazzo” fu costruito in stile Liberty alla fine degli anni '20 del secolo scorso.⁴

¹ Daniele Abbado, Antonio Calbi, Silvia Milesi (a cura di). 2007. *Architettura & teatro. Spazio, progetto e arti sceniche*. (Ediz. Illustrata). Milano: Il Saggiatore.

² Antonio Carlini. 2000. *Giuseppe Verdi e la musica per banda*, in *Il nostro Verdi*, n. 3. Numero monografico a cura di Nello Vetro e Gian Carlo Mazzadri, Periodico sociale della Famija Parmezana. Parma.

³ Gloria Gravina. 2023. *Cartellonismo lirico e gadgets. Boheme, Tosca, Madama Butterfly: illustrazione e definizione dei caratteri dei personaggi*, in *Quaestiones Romanicae* nr. X/2. Identitate – Diversitate, Actele Colocviului Internațional Comunicare și Cultură în România Europeană, ediția a X-a, iunie 2023. Editura Universității de Vest din Timișoara.

⁴ Eleonora Bairati, Daniele Riva. 1985. *Il Liberty in Italia*. Roma-Bari: Laterza.



Teatro “Palazzo” di Serracapriola (FG).

A sin.: foto degli anni '30 del Novecento; a dx.: foto del 2024, dopo l'ultimo restauro.

Dopo essere stato trasformato in sala cinematografica¹, che a partire dalla fine degli anni '50 fu la sorte di tanti altri piccoli teatri italiani, rimase chiuso per circa un

¹ Dalla fine degli anni '50 e per tutti gli anni '60, con l'arrivo in Italia di numerose pellicole dell'industria hollywoodiana e con il crescente affermarsi del cinema neorealista italiano, molti dei teatri di dimensioni contenute, presenti in piccoli centri, subirono la stessa sorte del Teatro “Palazzo” di Serracapriola. Questi, infatti, furono trasformati, spesso con importanti adattamenti delle strutture, soprattutto nelle parti interne; si tendeva ad eliminare la buca dell'orchestra a beneficio di un aumento dei posti in platea per completare la trasformazione in sale cinematografiche; grazie anche ad un aumento significativo della capienza, questi teatri divennero veri e propri centri di aggregazione sociale, esattamente come lo erano stati nel loro glorioso passato, quando – nati come sale all'italiana - ospitavano spettacoli di opere liriche. Alla classica programmazione di film, spesso e volentieri nelle piccole comunità che potevano godere della presenza in paese di un teatro, si alternavano, su quel che rimaneva del primigenio palcoscenico, spettacoli teatrali di prosa e di rivista.

ventennio; tornò al suo antico splendore dopo un restauro voluto dall'Amministrazione Comunale nel 1995 ed è attualmente funzionante come teatro¹, con una capienza di soli 100 posti².

Proseguendo nell'analisi dei motivi che ci inducono ad affermare che il melodramma appartiene intrinsecamente alla formazione anche di quegli italiani che fino alla metà del Novecento si spostavano oltreoceano, in cerca di fortuna o di migliori condizioni di vita, era la presenza massiccia in ogni regione d'Italia - con una predominanza nel Centro Sud - di bande musicali, dette anche *concerti bandistici*³, che costituivano un vivaio per la gioventù, tanto dei piccoli centri, quanto dei più grandi. Per i giovani e i giovanissimi, far parte di una banda musicale era un modo come gli altri per partecipare alla vita della comunità⁴. Le bande musicali cittadine (che spesso nei centri più grandi erano più d'una), proponevano soprattutto un repertorio lirico con arrangiamenti non di rado di altissimo livello, offrendo la possibilità ai giovani virgulti delle famiglie di tutte le estrazioni sociali di venire in contatto con quella grande cultura musicale che "andò di moda" per più di un secolo, monopolizzando - in taluni casi - ma anche contribuendo a formare un gusto per la musica in generale e ad alimentare il piacere, quindi l'amore, per l'Opera.⁵

¹ Nelle successive trasformazioni di cui spesso sono stati oggetto, i piccoli teatri non hanno generalmente perso la loro bellezza, soprattutto nelle strutture architettoniche esterne - le facciate importanti ed eleganti, pur nella loro sobrietà di fondo - e, dagli ultimi venti anni del secolo scorso, molte Amministrazioni Comunali, giovandosi anche del prezioso contributo che l'Unione Europea ha fortemente voluto per il recupero e la salvaguardia dei beni artistici e architettonici di interesse storico-culturale, hanno riportato all'antico splendore tanti piccoli teatri che oggi sono veri e propri gioielli incastonati in centri urbani di dimensioni contenute e che ospitano spettacoli di musica, di prosa e in taluni casi anche di opera.

² Nelle odierne condizioni, dopo i restauri, per lo più questi teatri, vere e proprie bomboniere, ospitano un numero di posti ridotto rispetto alla primigenia capienza, soprattutto per il rispetto delle più aggiornate norme di sicurezza.

³ Angelo De Paola. 2002. *La Banda, evoluzione storica dell'organico*, Milano: Ricordi.

⁴ Raffaele Petrerà, Desio W. Cristalli. 1978. *La Banda Bianca e la Banda Rossa*, Roma: Felice Miranda Editore.

⁵ Gloria Gravina. 2019. *Cartellonistica d'Opera e illustrazioni tra libretti e partiture*, in AAVV *Revista Philologica Banatica* 2, Societatea de Științe Filologice din România - Filiala Timișoara, AMPHORA Editura MITRON.



Foto della fine degli anni '40 della banda cittadina di Serracapriola (FG).¹

Di San Severo, città agricola della stessa zona di Serracapriola, nella Daunia, centro in pianura più grande e più importante - principalmente per la sua pregevole e copiosa produzione di vino - sono la Banda Rossa e la Banda ²Bianca, due realtà musicali nate nel XIX secolo dalla passione per il melodramma di due ricche famiglie della città, Masselli e Fraccacreta³, che a lungo gareggiarono in bravura, partecipando non solo a concorsi nazionali prestigiosissimi⁴, ma esibendosi anche in concerti in tutta la Penisola e all'estero, fino a giungere oltreoceano, negli Stati Uniti, per riscuotere successi strepitosi.⁵

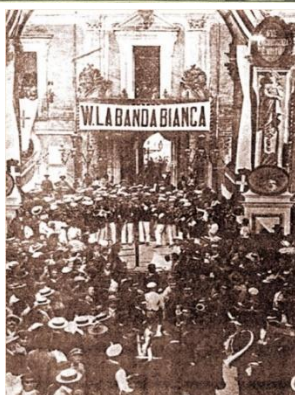
¹ La foto è tratta da *Bànde*, "La Portella", Rivista online-Serracapriola (FG), n.5, anno VII.

² Gravina, Gloria. 2024. *Bande e repertori lirici nell'Ottocento in transito verso il Novecento. I luoghi*, in *Quaestiones Romanicae XI, Sectiune Muzică și teatru*, 295- 310, DOI 10.35923/QR.11.03.23

³ Le due bande furono finanziate dalle famiglie Masselli e Fraccacreta con vero spirito di mecenatismo. I due concerti bandistici fecero proseliti tra i concittadini, che si divisero in due fazioni antagoniste; tutti coloro che sostenevano l'una o l'altra banda condividevano apertamente il credo politico professato dai finanziatori delle rispettive formazioni musicali: i primi, di inquadramento cattolico e conservatori, i secondi di fede decisamente opposta, socialista. Cfr. Masselli, Antonio., 2006. *La Banda Bianca e la Banda Rossa di San Severo nelle Puglie*. Esseditrice. San Severo.

⁴ Cfr. Marcello Ruggieri. 1995. *Lo Stato e l'associazionismo musicale dallo Statuto albertino alla crisi di fine secolo*, in *Accademie e società filarmoniche. Organizzazione, cultura e attività dei filarmonici nell'Italia dell'Ottocento. Atti del convegno di studi [...] Trento 1-3 dicembre 1995*, a cura di A. Carlini, Trento, Provincia autonoma di Trento - Società filarmonica di Trento, 1998, pp. 13-72: 54 («Quaderni dell'Archivio storico delle società filarmoniche italiane», 1).

⁵ La Banda Bianca guadagnò il primissimo premio in un concorso bandistico, bandito da casa Ricordi a Milano; la Banda Rossa non fu da meno, visto che arrivò in America, dove negli Stati Uniti si esibì in una tournée che toccò vari teatri.



A sinistra La Banda Rossa con le rinomate giubbe rosse fiammanti.

A destra la Banda Bianca nella Piazza del Municipio di San Severo.¹

Per il piacere di tutta la cittadinanza, le bande si esibivano all'aperto, nelle Casse Armoniche, una sorta di piccoli "teatri poveri", in quanto costituiti da strutture scarse, essenziali², che potevano essere fisse - con una base in muratura ed esili pali in ferro e ghisa per sostenere una copertura³, quasi sempre in lamierato di zinco (di abitudine collocate nei giardini pubblici e nelle ville comunali⁴) - o potevano essere mobili, in legno e con un sistema di illuminazione complesso⁵, e venivano montate e smontate nelle piazze.

¹ Gloria Gravina. 2023. *Bande, repertori lirici e casse armoniche in Capitanata*, in Atti del 44° Convegno Nazionale sulla Preistoria, Protostoria e Storia della Daunia. 2° Tomo – Storia. San Severo 18-19 novembre 2023 (a cura di) Gravina, Armando, San Severo (FG).

² Stefania Galante, Rosaria Copeta. 2022. *Il design per narrare cultura: la cassa armonica*, in ANNALI IFOR 2022 VOL. I, N. 3.

³ R. Bassi Neri. 2011. *La ghisa: quando il gusto incontrò l'arte industriale*, Arredo&Città, 2-5.

⁴ Urbano Marano. 1984. *Pietre Parole Bronzi – La villa di Foggia e i suoi monumenti*, Franco Leone Editore – II Edizione, Foggia.

⁵ Giuseppe Tardio. 2008. *Le luci, le luminarie, gli apparati effimeri, gli archi*, in *Testi di storia e di tradizioni popolari*, pagg. 75-108, Edizioni SMiL in PDF, San Marco in Lamis. Cfr. Gloria Gravina. 2023. *Bande, repertori lirici e casse armoniche in Capitanata*, op. cit.



Foto del 1925: la Cassa Armonica della Villa Comunale di Castellammare di Stabia.
 Schizzo della Cassa Armonica di legno in cui si esibisce la banda di Squinzano (LE), in Puglia.

Infine, la presenza nella vita quotidiana di oggetti, grandi o piccoli che fossero, che rimandavano immediatamente all'opera lirica e al suo composito mondo, è senza dubbio un'altra tra le ragioni di non poca importanza che ci danno modo di poter affermare che nell'Italia di quei primi decenni del secolo scorso si godeva ancora, e pure con una certa qual competenza, della grande bellezza del melodramma, non solo dunque per la diffusa conoscenza - da parte di tutta la popolazione - di molte arie e di numerose opere, di cui si sapevano compiutamente le trame e si potevano agilmente descrivere i personaggi principali e i loro caratteri, i colori e gli abiti o gli accessori che

indossavano e che li contraddistinguevano (cuffiette, calzature, palandrane, ventagli, ecc.), ma anche per la facilità di avere a portata di mano e di vista continui riferimenti a tutto quel mondo, il mondo del melodramma.

Un esempio di piccoli oggetti, che rimandavano all'opera lirica e che era facile trovare nella vita quotidiana spicciola di tutti, è il bollo chiudilettera, che è stato usato fino agli anni '50 del Novecento¹. I chiudilettera iniziarono ad essere utilizzati per assicurare la chiusura delle lettere, appunto, in sostituzione dell'ormai più che obsoleta ceralacca, che fino a tutto l'Ottocento era l'unico modo per chiudere le lettere. Al pari dei francobolli, avevano una cornice dentellata e proponevano immagini. Non erano un valore bollato o postale, ma venivano emessi, proprio come i francobolli, in particolari occasioni, quali ricorrenze e anniversari importanti, manifestazioni politiche o personaggi illustri, e anche per commemorare eventi storici o ancora per fare propaganda turistica o per pubblicizzare le campagne militari. Tra le occasioni particolari che venivano ricordate con emissioni di chiudilettera si annoverano ad esempio anche le Prime delle opere di Puccini, *Bohème* e *Tosca* e di altre ancora².

¹ La parte del collezionismo che si occupa dei bolli chiudilettera si chiama erinnofilia, dal tedesco "erinne" che vuol dire ricordo.

² Gloria Gravina. 2019. *Cartoline d'Opera, strumenti di diffusione del melodramma al tempo dell'Opera*, in Quaestiones Romanicae nr. VII/2, *Lucrările Colocviului Internațional Comunicare și Cultură în România Europeană*, ediția a VII-a / iunie 2019. Szeged: JATE Press.



Nell'immagine riprodotta in questo chiudilettera, in cui è raffigurata Flora Tosca, si legge perfettamente il titolo e l'autore dell'opera.¹

Un altro esempio di oggetto della quotidianità che nella prima metà del secolo scorso rimanda al melodramma è sicuramente il Calendarietto profumato, che campeggiava immancabilmente sui tavolinetti delle botteghe dei barbieri, offerto in bustine trasparenti di carta velina (dalle profumazioni dolciastre e penetranti), come

¹ Il chiudilettera qui presentato fa parte della collezione privata di Scilla Cavaliere.

piccolo omaggio ai clienti, soprattutto nei periodi di festa. I Calendarietti profumati erano realizzati con una carta speciale, in più fogli che erano tenuti insieme da un cordoncino di seta con nappa; la loro particolarità risiedeva nella grande varietà degli argomenti che proponevano; erano infatti tematici e i soggetti che vi trovavano luogo erano innumerevoli e dei più disparati; dalle imprese coloniali alle automobili, dalle dive del Cinema alle città italiane, dalle modelle in baby-doll (dal sapore un po' erotico e che immancabilmente qualche turbamento procuravano ai ragazzi più giovani) ai divi dello sport, dalle cantanti liriche famose alle signorine in costume da bagno; e tra i vari soggetti proposti nei Calendarietti profumati dei barbieri, non potevano mancare – come uno dei tanti “fatti di costume” – le opere liriche più rappresentate nei teatri, più eseguite dalle bande musicali cittadine e più ascoltate e canticchiate.



Calendarietto profumato da barbiere del 1936 in cui sono rappresentate scene di opere di Vincenzo Bellini: La Sonnambula, Norma, I puritani, I Capuleti e i Montecchi¹.

La vita della prima metà del secolo scorso vedeva inoltre sempre più spesso la presenza della radio nelle case degli italiani e si sottolinea l'altissimo valore culturale

¹ Il Calendarietto con le opere di Vincenzo Bellini è attualmente in vendita su un sito di collezionismo.

di alcune trasmissioni radiofoniche musicali che proponevano l'ascolto di brani d'opera, cantati dal vivo, contribuendo così al mantenimento – per così dire – e allo stesso tempo al corroboramento di quella cultura musicale già molto presente - come si è detto - a tutti i livelli nella popolazione.

Lunedì 30 novembre 1936, alle ore 20.40, ebbe inizio la trasmissione radiofonica che riscosse un successo di pubblico clamoroso: “Grandi Concerti Martini & Rossi”¹. Nella trasmissione che andò in onda fino al 1964 con l'appuntamento fisso del lunedì, l'orchestra dell'EIAR² accompagnava dal vivo le esibizioni di cantanti che nel tempo diventarono famosi, quali Beniamino Gigli, Giacomo Lauri Volpi, Toti dal Monte, Maria Callas, Mario Del Monaco, Renata Tebaldi.



Una radio Radiomarelli dell'inizio degli anni '50³.

Per gli italiani di quegli anni fu una vera fortuna e un'occasione d'oro poter ascoltare tutti i talenti che si avvicinavano nei *concerti del lunedì* e, un po' alla volta, i radioascoltatori affezionati al programma⁴ affinavano sempre più la loro capacità di riconoscere i cantanti, dal colore o dal timbro della voce, arrivando ad acquisire una competenza di non poco conto, che molto somigliava a quella del pubblico di metà Ottocento.

¹ La trasmissione radiofonica fu poi nota semplicemente come “I concerti del lunedì”.

² Ente italiano per le audizioni radiofoniche che poi divenne la RAI.

³ La Radiomarelli nasce alla fine del 1929 su proposta di Giovanni Agnelli e di Bruno Quintavalle, che in quegli anni rivestiva la carica di presidente della Ercole Marelli. La nuova azienda iniziò la produzione di apparecchi radiofonici da commercializzare in Italia.

⁴ I Grandi Concerti Martini & Rossi (dal nome ad un programma radiofonico longevo con i suoi quasi 30 anni di trasmissioni, interrotti solo negli anni del secondo conflitto mondiale) erano diventati un vero e proprio appuntamento, atteso con ansia per tutta la settimana dai radioascoltatori che negli anni divennero sempre più numerosi.



Orchestra Sinfonica di Milano della RAI diretta da Nino Sanzogno
con la partecipazione del mezzosoprano Giulietta Simionato e del
tenore Giuseppe Di Stefano

Giuseppe Verdi: Un ballo in maschera – Ma se m'è forza perderti – Atto 3'

Gioacchino Rossini: L'italiana in Algeri – Pensa alla patria – Atto 2'

Umberto Giordano: Andrea Chenier – Un dì all'azzurro spazio – Atto 1'

Gioacchino Rossini: Tancredi – Di tanti palpiti – Atto 1'

Giuseppe Pietri: Maristella – Io conosco un giardino – Atto 1'

Gioacchino Rossini: Il Barbiere di Siviglia – Una voce poco fa – Atto 1'

Giacomo Puccini: Turandot – Nessun dorma – Atto 3'

Gioacchino Rossini: La Cenerentola - Nacqui all'affanno e al pianto – Atto 2'

Programma di uno degli appuntamenti del lunedì. Dal sito di RaiPlay Sound

Questo era dunque il clima culturale in cui, come abbiamo visto fin qui, l'Opera era ancora dappertutto nella vita quotidiana, la si trovava infatti tanto dal barbiere, quanto nella cassetta della posta, la si suonava o la si ascoltava nella Villa Comunale la domenica o alla radio in casa; è chiaro quindi che l'opera lirica è sicuramente un'espressione culturale, totalmente assorbita e metabolizzata dagli italiani, ancora negli anni della prima metà del Novecento ed oltre, ma è anche un fatto di costume.

Sulla scia del successo che continuava a riscuotere il melodramma, salgono alla ribalta alcuni grandi cantanti lirici, i quali si esibivano appunto non solo sulle scene dei più grandi teatri italiani, ma anche dal vivo – come si è visto - durante gli appuntamenti settimanali della grande musica proposta dalla radio, che contribuì non poco a farli conoscere pure a livello internazionale. Così anche l'industria discografica che ormai aveva raggiunto un pubblico vastissimo e di tutte le estrazioni sociali, cavalca l'onda del successo dei cantanti lirici, ormai patrimonio nazionale, proponendo sempre più dischi di raccolte di arie d'opera, duetti e pezzi d'insieme¹.

Sin dalla sua nascita l'incisione discografica (che offriva la possibilità di replicazione all'infinito della voce dal vivo su un supporto "portatile") apre la strada per le Americhe a quei grandi interpreti, quali Enrico Caruso, Beniamino Gigli, Aureliano Pertile, Tito Schipa² (per citarne soltanto alcuni), le cui voci esplodevano dal radiogrammofono a partire dai primi decenni del secolo scorso. Da questo momento l'Opera lirica comincia ad essere conosciuta ed apprezzata in tutto il mondo³ e giunge all'apice della sua diffusione, facendo sedimentare lentamente, ma inesorabilmente, una vera e propria melomania soprattutto tra gli americani, e non solo tra gli immigrati italiani e i loro figli.⁴

¹ L'incisione della voce su disco rigido fu una tecnologia che fece il suo ingresso anche in Italia nel 1929.

² Enrico Caruso (1873-1921), Beniamino Gigli (1890-1957), Aureliano Pertile (1885-1952), Tito Schipa (1888-1965) furono tra i tenori più conosciuti negli Stati Uniti d'America ed in particolare Enrico Caruso riscosse un immenso successo di pubblico anche in America Latina, dove al Teatro Amazonas di Manaus, in Brasile, si esibì più volte.

³ Gloria Gravina. 2013. *Il successo del Melodramma in Estremo Oriente*, in Quaestiones Romanicae nr. II/1, Lucrările Colocviului Internațional Comunicare și Cultură în Romania Europeană, ediția a II-a, sept 2013, JATE Press, Szeged (H).

⁴ Gloria Gravina. 2013. *Il melodramma tra emigrazione e culture ospiti*, in Quaestiones Romanicae nr II/1, Lucrările Colocviului Internațional Comunicare și Cultură în Romania Europeană, ediția a II-a / 24-25 septembrie 2013. Szeged: JATE Press.



Quattro dei più grandi tenori di una schiera infinita di cantanti lirici italiani che riscosero successi strepitosi in tutto il mondo, dalle Americhe all'Estremo Oriente.

Come grandi divi internazionali, iniziarono tutti ad approdare oltreoceano in una successione dalla precisione matematica, che li vedeva protagonisti di un percorso obbligato: dai teatri italiani alla Scala e da qui, dopo tournée europee più o meno lunghe, direttamente al Metropolitan di New York.

Sulla scia di quei "grandi", incontriamo uno dei tanti talentuosi cantanti italiani che furono i veri ambasciatori del melodramma, e quindi della cultura italiana, nel mondo: Luigi De Lilla.

Pur non avendo avuto un percorso di visibilità da divo, come i suoi illustri colleghi sopra citati, fu una vera stella nel firmamento della lirica.¹

Giovane pugliese, nasce nel 1923 a San Severo, fiorente cittadina di vocazione agricola della provincia di Foggia, nell'Alto Tavoliere. Appartiene ad una famiglia modesta, di estrazione contadina. Poco più che undicenne, occupa già un posto importante nel coro della chiesa di Croce Santa, la sua parrocchia, per la sua magnifica voce dall'intonazione perfetta e per l'orecchio assoluto che immediatamente gli si riconosce come dote preziosa, perché non comune. Sin dalle classi della scuola elementare che frequentava con profitto, dedica parte del suo tempo fuori dalla scuola ad aiutare suo padre nei campi. Nonostante Luigi manifesti precocemente la volontà di voler studiare canto, godendo anche dell'appoggio del suo parroco, non può dedicare tempo alla sua passione perché osteggiato dal padre, che non vede di buon occhio quella "distrazione" per il figlio che invece vorrebbe nei campi al suo fianco. Don Felice Canelli², il parroco, sacerdote salesiano, riconosce immediatamente in Luigi un talento raro e, di nascosto dal padre, lo affida all'organista della chiesa che lo introduce allo studio della musica. Luigi, ormai quindicenne, non può più nascondere la sua vocazione, anzi diventa ben presto "popolare" - e non solo nella cerchia degli amici - allorché da più parti lo si cerca per "portar le serenate alle ragazze"³, secondo il costume dell'epoca.

I suoi studi musicali proseguono al pari dei suoi contrasti col padre. Anche la sua fama cresce e varca i confini della città. È molto ricercato e i suoi interventi a feste e banchetti assumono sempre più l'aspetto di piccoli concerti che gli fruttano i primi guadagni.

Intorno ai 19 anni decide di lasciare definitivamente la sua città e per il tramite del suo maestro di musica arriva a Roma, al Conservatorio di Santa Cecilia, dove inizia seriamente a studiare canto. Dopo qualche anno, ancora grazie ad un suo insegnante che lo segnala alla maestra di canto Maria Guidini di Milano, parte da Roma alla volta di Milano dove la sua nuova insegnante, che ne apprezza le notevoli doti vocali, lo introduce in un mondo a lui del tutto sconosciuto; inizia a frequentare infatti le case dell'alta borghesia milanese in cui viene chiamato per esibirsi in concerti privati.

In una di queste occasioni mondane, viene notato da Victor De Sabata, Direttore del Teatro alla Scala in quei primi anni '50. Da questi è invitato a fare un'audizione per entrare nel coro lirico del prestigiosissimo teatro e nel 1953 vince il concorso "Voci

¹ Come oggi spesso succede per la musica pop, un mondo in cui la canzone italiana occupa un posto davvero importante che non sfigura accanto alla musica americana, non sempre tutti gli interpreti italiani che sono famosi e magari anche famosissimi all'estero o in alcune parti del globo lo sono altrettanto in patria, dove a volte i loro nomi non dicono nulla ai più. Così succedeva anche in passato, soprattutto in un mondo in cui la comunicazione, l'immagine e l'informazione non correvano con la stessa velocità a cui siamo oggi abituati.

² In odore di santità, Don Felice Canelli (1880-1977), è stato un sacerdote della diocesi di San Severo, Salesiano Cooperatore. La Postulazione salesiana sta seguendo la sua causa di beatificazione.

³ Silvana Del Carretto. 2020. *Sepolti dal tempo. Note su alcuni personaggi di San Severo, poco noti o dimenticati, dei secoli passati*, Centro Grafico S.r.l., Foggia.

nuove” alla Scala, dove rimane come corista. Dopo solo qualche anno, continuando a studiare canto, ha l’opportunità di cambiare il suo ruolo, per l’improvvisa defaillance di un cantante e comincia ad esibirsi come tenore solista.

Gli anni vissuti a Milano sono anni strepitosi in cui Luigi riscuote un successo dopo l’altro nei teatri delle città viciniori, come il Ponchielli di Cremona, il Regio di Parma, il Garavani di Voghera; pare che proprio a Voghera alla fine di una recita, fosse stato portato in braccio fino al centro della piazza antistante il teatro da un pubblico in visibilio per la sua bravura¹. Le sue tournée si estendono quindi in tutta Italia; calca le scene dei più importanti teatri della Penisola, da Nord fino a Sud, dal Carlo Felice di Genova al Petruzzelli di Bari al Bellini di Catania, interpretando magistralmente i ruoli principali delle opere di Puccini, Verdi, Donizzetti. Nell’arco di qualche anno, inanella successi di pubblico e dalla critica la sua voce viene definita con un semplice ma eloquente aggettivo: vellutata. Questi sono anche gli anni delle sue prime incisioni discografiche.

Le sue tournée italiane gli fanno guadagnare un ingaggio per una nuova tournée in Inghilterra, dove, per omaggiare un nobiluomo appassionato di opera che aveva conosciuto durante le sue recite in Italia, Luigi De Lilla adotta uno pseudonimo, Carlo da Montefeltre. Ed è proprio a Londra che incontra un impresario americano che si innamora della sua voce e gli propone un ingaggio molto ben pagato per il Metropolitan Theatre.

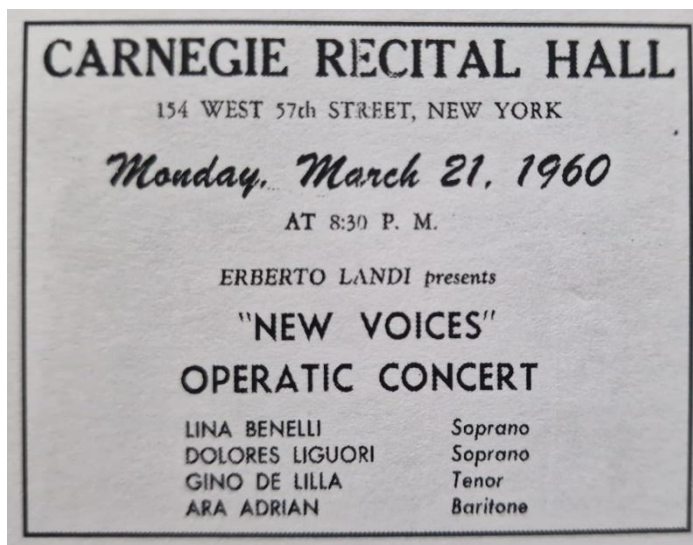
Approda a New York e, abbandonato lo pseudonimo della tournée londinese, interpreta magistralmente ruoli principali in opere importanti, riscuotendo un successo dopo l’altro.

¹ L’aneddoto è tratto da un’intervista resami nel 2022 dalla più piccola delle sue sorelle, Flora, nata nel 1935. Flora racconta ancora che sin dagli anni di Milano e fino alla prima parte della permanenza di Luigi in America, a New York, questi visse sempre insieme ad una delle sue quattro sorelle, Lina, oggi novantaquattrenne, che lo seguì fino in America per occuparsi di lui.



Foto di Luigi De Lilla scattata a New York agli inizi degli anni '60 del Novecento, già all'apice del suo successo. Metropolitan Theatre in uno scatto della fine degli anni '50

Partecipa a numerosi recital e concerti, anche per personalità in vista del mondo della politica e della cultura e continua ad incidere dischi per case discografiche americane.



Cartellone di un recital a New York. Foto dello sposalizio: Celyna Sánchez e Luigi De Lilla

Gli anni newyorchesi sono quelli in cui incontra Celyna Sánchez, un soprano, che diventa sua moglie negli anni '60 e gli dà quattro figli, che attualmente vivono in America.

La sua carriera è in continua ascesa, giacché canta esibendosi anche nei teatri di molte grandi città della costa orientale, fino a che arriva un momento importantissimo per la sua già fulgida carriera, in un'occasione importantissima, ma non certo delle più liete: è un momento triste e solenne per gli Stati Uniti d'America, quello in cui viene celebrato il funerale di John Fitzgerald Kennedy, che viene celebrato nella Cattedrale di St. Matthew a Washington, nel novembre del 1963.

Luigi De Lilla viene cercato e chiamato senza nessun preavviso da un alto ufficiale dell'Esercito Americano, che si occupa dell'organizzazione della celebrazione delle esequie e degli estremi onori da tributare al defunto Presidente, quando si scopre che nessuno dei cantanti che avrebbero dovuto esibirsi durante la Messa di Requiem in rito tridentino nella Cattedrale di St. Matthew conosceva l'*Agnus Dei*.



Estremi onori tributati al Presidente degli Stati Uniti d'America, John Fitzgerald Kennedy

Luigi conosce il brano che ha nel suo repertorio, anche grazie alla sua prima esperienza di cantore nella parrocchia di Croce Santa a San Severo, in Puglia, la sua città natale¹ e dunque si esibisce in quella solenne occasione.

Purtroppo, non esiste nessun film di repertorio, nessuna registrazione sonora né alcun tipo di documento filmato di quella funzione officiata a St. Matthew, perché nonostante si fosse nel 1963, con possibilità tecniche avanzate, non fu possibile risolvere nei tempi brevi della preparazione della cerimonia solenne tutti i problemi tecnici che permettessero la documentazione filmata di quel triste momento.

Così, dagli scranni del coro di una parrocchia di una città di provincia, Luigi De Lilla inizia un cammino costellato di riconoscimenti e di successi, ripercorrendo le tappe delle più belle voci dell'Opera e approdando nel pieno vigore dei suoi anni al Metropolitan di New York come stella della lirica.

¹ Dall'intervista alla sorella Flora, questo momento solenne e allo stesso tempo così importante per lui sembra essere stato annunciato alla famiglia che era in Italia con una telefonata intercontinentale speciale, cioè, fatta da apparati in dotazione alle forze militari presenti per la sicurezza.

Dopo una fulgida carriera, si spegne a New York, circondato dall'affetto della sua famiglia, nel 1993, all'età di 70 anni.

Bibliografia

- AAVV. *Bànde*, "La Portella", Rivista online-Serracapriola (FG), n.5, anno VII.
- Abbado, Daniele., Calbi, Antonio., Milesi, Silvia, (a cura di). 2007. *Architettura & teatro. Spazio, progetto e arti sceniche*. (Ediz. Illustrata). Milano: Il Saggiatore..
- Bairati, Eleonora., Riva, Daniele. 1985. *Il Liberty in Italia*. Roma-Bari: Laterza
- Bassi Neri, R., 2011. *La ghisa: quando il gusto incontrò l'arte industriale*, Arredo&Città, 2-5.
- Carlini, Antonio. 2000. *Giuseppe Verdi e la musica per banda*, in *Il nostro Verdi*, n. 3. Numero monografico a cura di Nello Vetro e Gian Carlo Mazzadri, Periodico sociale della Famija Parmezana. Parma.
- Del Carretto, Silvana, 2020, *Sepolti dal tempo. Note su alcuni personaggi di San Severo, poco noti o dimenticati, dei secoli passati*, Centro Grafico S.r.l., Foggia.
- De Paola, Angelo. 2002. *La Banda, evoluzione storica dell'organico*, Milano: Ricordi.
- Galante, Stefania., Copeta, Rosaria. 2022. *Il design per narrare cultura: la cassa armonica*, in ANNALI IFOR 2022 VOL. I, N. 3
- Gravina, Gloria. 2019. *Cartoline d'Opera, strumenti di diffusione del melodramma al tempo dell'Opera*, in Quaestiones Romanicae nr. VII/2, Lucrarile Colocviului international *Comunicare si Cultura in Romania Europeana*, editia a VII-a / iunie 2019. Szeged: JATE Press.
- Gravina, Gloria. 2023. *Bande, repertori lirici e casse armoniche in Capitanata*, in Atti del 44° Convegno Nazionale sulla Preistoria, Protostoria e Storia della Daunia. 2° Tomo – Storia. San Severo 18-19 novembre 2023, (a cura di) Gravina, Armando, San Severo (FG).
- Gravina, Gloria. 2024. *Bande e repertori lirici nell'Ottocento in transito verso il Novecento. I luoghi*, in Quaestiones Romanicae XI, Sectiune Muzică și teatru, 295- 310, DOI 10.35923/QR.11.03.23
- Gravina, Gloria. 2000. *Da Bomba a Rio de Janeiro*, in *Brasil, Brasile, numero speciale di BERENICE - Rivista Quadrimestrale di Studi Comparati e Ricerche sulle Avanguardie*, L'Aquila: Angelus Novus Edizioni
- Gravina, Gloria., 2019. *Cartellonistica d'Opera e illustrazioni tra libretti e partiture*, in AAVV Revista Philologica Banatica 2, Societatea de Stinte Filologice din Romania - Filiala Timisoara, AMPHORA Editura MITRON.
- Gravina, Gloria. 2013. *Il melodramma tra emigrazione e culture ospiti*, in Quaestiones Romanicae nr II/1, Lucrarile Colocviului international *Comunicare si Cultura in Romania Europeana*, editia a II-a / 24-25 septembrie 2013. Szeged: JATE Press.
- Gravina, Gloria. 2023. *Cartellonismo lirico e gadgets. Boheme, Tosca, Madama Butterfly: illustrazione e definizione dei caratteri dei personaggi*, in Quaestiones Romanicae nr X/2 Identitate - Diversitate, Actele Colocviului International Comunicare si Cultura in Romania Europeana, editia a X- iunie 2023. Editura Universitatii de Vest din Timisoara.
- Gravina, Gloria. 2013. *Il successo del Melodramma in Estremo Oriente*, in Quaestiones Romanicae nr. II/1, Lucrarile Colocviului international *Comunicare si Cultura in Romania Europeana*, editia a II-a, sept 2013, JATE Press, Szeged (H)
- Marano, Urbano., 1984, *Pietre Parole Bronzi – La villa di Foggia e i suoi monumenti*, Franco Leone Editore – II Edizione, Foggia.
- Masselli, Antonio., 2006. *La Banda Bianca e la Banda Rossa di San Severo nelle Puglie*. Esseditrice. San Severo
- Petrera, Raffaele., Cristalli, Desio W. 1978. *La Banda Bianca e la Banda Rossa*, Roma: Felice Miranda Editore
- Ruggieri, Marcello., 1995. *Lo Stato e l'associazionismo musicale dallo Statuto albertino alla crisi di fine secolo*, in *Accademie e società filarmoniche. Organizzazione, cultura e attività dei filarmonici nell'Italia dell'Ottocento*. Atti del convegno di studi [...] Trento 1-3 dicembre 1995, a cura di A. Carlini,

Trento, Provincia autonoma di Trento - Società filarmonica di Trento, 1998, («Quaderni del- l'Archivio storico delle società filarmoniche italiane», 1).

Tardio, G., 2008. *Le luci, le luminarie, gli apparati effimeri, gli archi*, in Testi di storia e di tradizioni popolari, pagg. 75-108, Edizioni SMiL in PDF, San Marco in Lamis.

Cosmin-Teodor HĂRȘIAN
(Universitatea de Vest
din Timișoara)

Istoricul școlii moderne de clarinet din Banat

Abstract: (History of The Modern Clarinet School in Banat) In Romania, classical music began to crystallize at the beginning of the 19th century, much later than in most Western European countries. Choirs and military bands were established after 1830 and instrumental works and better trained instrumentalists began to appear during the second half of the 19th century. Along with the development of classical music, the structures within which professional musicians were trained, were also formed. The first wind instrumentalists learn to play their instruments inside military units. In the Banat region, after the disbandment of the 29th and 61st regiments, some military musicians continued their careers as music teachers in the Municipal Conservatory, in Timisoara. The crystallization of a real school for wind instruments took place between 1940-1945, and the one who laid the foundations of a modern clarinet school in this area was Francisc ALBU. He had a lot of respected pupils, among whom Mrs. Rodica SAS continued his work at the Ion Vidu High School of Art. After 1990 she became a clarinet professor at the newly reestablished Faculty of Music, within the West University of Timisoara, where, through a professional and meticulous approach, she contributed substantially to the development of a valuable clarinet school in Timisoara. After retirement, her former students continued her work: Cosmin Hărșian at the Faculty of Music and Theatre, Marius Cărnău, Albert Avram and Aurel Loga at the “Ion Vidu” High School of Art, and Lucian Costi at the “Filaret Barbu” Music Gymnasium in Lugoj.

Keywords: *clarinetists in Banat, clarinet professors, clarinet school, wind instrumentalists, Romanian clarinetists.*

Rezumat: Muzica românească cultă a început să se cristalizeze la începutul secolului XIX, mult mai târziu decât în majoritatea țărilor vest-europene. Coruri și fanfare militare au fost înființate după 1830, iar lucrări instrumentale și instrumentiști mai bine pregătiți au început să apară în a doua jumătate a sec. XIX. Odată cu dezvoltarea muzicii culte s-au format și structurile în cadrul cărora muzicienii profesioniști au fost formați. Primii instrumentiști suflători au fost instruiți în cadrul unităților militare. În Banat, după dizolvarea regimentelor 29 și 61, unii instrumentiști militari și-au continuat cariera pedagogică în cadrul Conservatorului Comunal din Timișoara. Cristalizarea unei adevărate școli de suflători la Timișoara a avut loc abia în perioada anilor 1940-1945, iar cel care a pus bazele unei școli moderne de clarinet în această zonă, a fost instrumentistul și profesorul Francisc ALBU. Acesta a avut o sumedenie de discipoli valoroși, dintre care doamna Rodica SAS i-a continuat activitatea la catedra Liceului de Artă „Ion Vidu”. După 1990 aceasta a devenit cadru didactic la Facultatea de Muzică, reînființată în cadrul Universității de Vest din Timișoara, unde, printr-o abordare profesionistă și meticuloasă, a contribuit substanțial la dezvoltarea unei școli valoroase de clarinet la Timișoara. După retragerea sa din activitate, foștii săi studenți i-au continuat munca: Cosmin Hărșian la Facultatea de Muzică și Teatru, Marius Cărnău, Albert Avram și Aurel Loga la Liceul de Artă „Ion Vidu”, iar Lucian Costi la Școala Gimnazială de Muzică „Filaret Barbu” din Lugoj.

Cuvinte-cheie: *clarinetiști în Banat, profesori de clarinet, școală de clarinet, instrumentiști suflători, clarinetiști români.*

Acest material se dorește a fi o contribuție la recunoașterea acelor artiști și pedagogi care prin eforturile și meritele lor au avut un rol decisiv în constituirea și dezvoltarea claselor moderne de instrumente de suflat din Banat, în cadrul Școlii Medii Tehnice de Muzică (instituția premergătoare Liceului de Artă „Ion Vidu”), Conservatorului „Gheorghe Dima” din Cluj-Napoca (în perioada refugiului său la Timișoara, între anii 1940-1945) și Facultății de Muzică și Teatru (reînființată în anul 1990) în cadrul Universității de Vest din Timișoara.

După cum este consemnat în documentele vremii, primii instrumentiști suflători care au activat la Timișoara făceau parte din cadrul armatei, fapt întâlnit în majoritatea centrelor importante din țară. Instruirea și formarea discipolilor se făcea în cea mai mare parte tot în unitățile militare. În urma dizolvării fanfarei regimentelor 29 și 61, după Primul Război Mondial, dintre instrumentiștii militari pensionați care s-au stabilit în citadela de pe Bega au făcut parte: Thomas König – oboi, Karl Schankula și Andreas Maurer – clarinet, Thadeus Dippert – corn, Michael Reininger – percuție, Gustav Pastuacha – flaut și alții. Dintre aceștia, Karl Schankula și Thadeus Dippert au susținut activitate didactică la Conservatorul Comunal; primul a predat instrumente de suflat de lemn între anii 1923 și 1944, iar al doilea, instrumente de suflat de alamă, în perioada 1923-1940. Între primii elevi ai acestor profesori au fost: Francisc Albu – la clarinet, Mircea Mihai – la flaut și Georg Bruckler – la trompetă, ei înșiși devenind mai târziu profesori de seamă ai Școlii Medii Tehnice de Muzică din Timișoara.

Despre cristalizarea unei adevărate școli de suflători la Timișoara se poate spune că a avut loc abia în perioada anilor 1940-1945, iar cel care a pus bazele unei școli moderne de clarinet în această zonă, prin folosirea unor metode de pregătire sistematică a elevilor instrumentiști cu ajutorul unor materiale care sunt valabile și astăzi, a fost instrumentistul și profesorul **Francisc Albu**. Datorită ideilor și concepțiilor sale pedagogice inovatoare, dublate de o abordare serioasă și meticuloasă, profesorul Albu s-a bucurat atât de aprecierea foștilor elevi, cât și de aprecierea unor personalități de seamă ale vremii, din domeniu, precum: maestrul Dumitru Ungureanu (profesor la Conservatorul „Ciprian Porumbescu” din București și personalitate marcantă în domeniul pedagogiei și interpretării muzicale la clarinet în România), care îl aprecia ca fiind „cel mai bun profesor de clarinet din Timișoara”¹. De asemenea, Aurelian Octav Popa (cel mai cunoscut și apreciat clarinetist român pe plan internațional) concertând la Timișoara și vizitându-l în repetate rânduri pe profesorul Francisc Albu (datorită aprecierii pe care i-o purta), îi mărturisea deseori că „la Timișoara este o școală de clarinet”².

Profesorul **Francisc Albu** (1915, Arad – 2004, Timișoara) a început studiul clarinetului la vârsta de 10 ani (luând în paralel lecții de oboi, corn englez și acordeon)

¹ Rodica Sas, discuție cu maestrul Dumitru Ungureanu în cadrul cursurilor de instrument de la Conservatorul *Ciprian Porumbescu* din București. Discuție personală a autorului cu doamna SAS, pe acest subiect, în 20.10.2024.

² Idem, discuții ale doamnei Sas cu maestrul Aurelian Octav Popa și cu profesorul Francisc Albu. Discuție personală a autorului cu doamna Sas, pe acest subiect, în 20.10.2024.

în cadrul fanfarei militare, din iulie 1925 până în 27 august 1931. Mai târziu, profesorul Karl Schankula, al cărui elev a fost, l-a îndrumat să-și continue studiile la clarinet (respectiv anul VI și VII) la conservatorul clujean, aflat în refugiu la Timișoara. În 1945 a fost acceptat la această instituție, unde l-a avut profesor de clarinet pe Stoica Udrea, de acompaniament pe profesorul și compozitorul Sigismund Toduță, iar la disciplinele teoretice de bază i-a avut ca profesori pe Sabin Drăgoi și Vasile Ijac. În 1946 și-a dat examenul pentru doi ani de studii (VI-VII), absolvind Conservatorul.

Încă din timpul războiului, Francisc Albu s-a remarcat ca un foarte bun instrumentist și muzician în general, participând la numeroase concerte importante din acea perioadă, dar și mai târziu, alături de personalități de seamă precum: Ella Filip, Viorica Weinberg, Eugen Căteanu, Gabriela Debrozensky etc. În 1946 a fost angajat prin concurs la Opera de Stat din Timișoara, iar la 6 octombrie 1947 (prin decizia directoarei Aca de Barbu) este încadrat în funcția de solist instrumentist, urmând ca în februarie 1949 (tot printr-o decizie a doamnei Aca de Barbu) să fie încadrat ca solist orchestrant.

Ca solist instrumentist a susținut un număr însemnat de concerte cu lucrări importante din literatura clarinetului, la Oradea și Timișoara și numeroase concerte de muzică de cameră alături de instrumentiști valoroși printre care se numără: Iosif Brandeiss, Simion Zimmer, Viorica Weinberg, Leo Freund, Teo Feldvari, Miron Șoarec, Valeria Tarjany, Maria Rác (Weiser), Ella Filip, Gabriela Dobrozensky și Ladislau Rooth – pianist și maestru dirijor la Opera de Stat din Timișoara, care îl considera pe Francisc Albu „un instrumentist de excepție”¹.

Activitatea sa didactică s-a desfășurat între anii 1948 și 1960. A început ca asistent universitar la clasa de clarinet din cadrul Conservatorului de Muzică și Artă Dramatică din Timișoara, în cadrul căreia, încă de la prima audiere școlară (1948), îl prezintă pe Corneliu Pintilie care interpretează prima parte din *Concertul în fa minor* de Carl Maria von Weber. La 21 ianuarie 1949 este numit șef de lucrări la Institutul de Artă din Timișoara, unde decan era Vasile Ijac, iar rector Sabin Drăgoi. În anul 1950 se desființează Institutul Superior de Muzică și în același an, în decembrie, se deschid porțile Școlii Medii Tehnice de Muzică, unde profesorul Albu a activat între 1950-1968.

Activitatea de dascăl responsabil a domnului Albu la această instituție este consemnată în ziarul *Luptătorul Bănățean*, unde încă din primii ani este remarcat prin prisma elevului său, Emil Franz². În perioada în care a fost cadru didactic, profesorul Albu a pregătit o întreagă pleiadă de clarinetiști care s-au afirmat de-a lungul timpului pe două planuri:

1) instrumentiști valoroși și apreciați în orchestrele simfonice și de operă, dintre care fac parte: Emil Franz (absolvent al Conservatorului din București, a activat în Orchestra Cinematografiei din București), Walter Kindl, Mihai Canură, Ioan Goilă și

¹ Cosmin Hărășian, discuție personală cu maestrul Ladislau Rooth la Timișoara, în data de 25.10.2016.

² *Luptătorul Bănățean*, 5 aprilie 1951; 19 mai 1955.

Ioan Riteș (absolvenți ai conservatorului din Cluj, angajați în Orchestra Filarmonicii din Cluj), Augustin Sava (absolvent al conservatorului din București, angajat la Filarmonica de Stat din Timișoara), Stoian Ciocan (angajat al Teatrului Muzical din Brașov) și un anume Mihăilă care a activat la Teatrul Muzical din Galați.

2) profesori și pedagogi de seamă în Timișoara și în țară, precum: Walter Kindl, cel care a urmat la catedra de clarinet a profesorului Albu la Liceul de Muzică „Ion Vidu” și care, la fel ca profesorul său, a instruit și format un număr însemnat de instrumentiști valoroși, și Ioan Goilă, care s-a afirmat ca un prestigios cadru didactic al Conservatorului „Gheorghe Dima” din Cluj.

Printre elevii de seamă ai profesorului Albu (între anii 1956-1961) s-a numărat și doamna **Rodica Sas** (img. 1). După finalizarea studiilor liceale la Timișoara, aceasta a urmat studiile la Conservatorul „Ciprian Porumbescu” din București, după care a activat ca profesor la Liceul de Muzică „Ion Vidu” din Timișoara până în anul 2000, iar din 1990 până în 2009 a făcut parte din corpul didactic al Facultății de Muzică din Timișoara, unde, cu dăruire și printr-un efort susținut, a format o clasă de clarinet competitivă cu ale celorlalte instituții similare din țară. În cei 42 de ani de activitate didactică neîntreruptă, doamna conferențiar Rodica Sas a avut un număr însemnat de absolvenți valoroși, din cadrul ambelor instituții în care a activat, care s-au afirmat în țară și peste hotare. Între aceștia îi amintim pe cei care au devenit instrumentiști sau profesori apreciați în țară și/sau străinătate: Liviu Bocșan (absolvent al Universității de Arte „George Enescu” din Iași), Dorin Cuibaru (absolvent al Conservatorului „Gheorghe Dima” din Cluj) – ambii instrumentiști angajați ai Filarmonicii „Banatul”; Ladislau Fehér, Walter Ifrim și Bernath Wilfried (absolvenți ai Conservatorului „Ciprian Porumbescu” din București) – instrumentiști și profesori în Ungaria și Germania; Iosif Santa, Valentin Clamba, Cristian Jurcan (absolvenți ai Facultății de Muzică din Timișoara) – instrumentiști în orchestra Operei Naționale din Timișoara; Iuliu Gal – profesor de clarinet în Ungaria; Marius Cârnău, Albert Avram – profesori de clarinet la Colegiul Național de Artă „Ion Vidu” din Timișoara; Iosif Kalmar, Adrian Safta – instrumentiști ai Ansamblului Profesionist Banatul; Istvan Szigeti – clarinetist al Filarmonicii de Stat din Târgu-Mureș; Tibi Boc, Adrian Gal – clarinetiști ai Filarmonicii de Stat din Arad; Lucian Costi – profesor de clarinet la Școala de Muzică din Lugoj; Cosmin Hărșian – lector universitar la Facultatea de Muzică și Teatru din Timișoara și alții.

Calitățile incontestabile de pedagog și muzician în general ale doamnei profesoare Sas reies fără tăgadă din rezultatele obținute cu discipolii săi. Aceștia au



Conf. univ. Rodica Sas

fost distinși cu zeci de premii naționale la concursurile organizate la Suceava, Pitești, Timișoara, Iași, Craiova, Târgu-Mureș, București, Deva, Oradea etc.

Activitatea la clasă era desfășurată cu meticulozitate și profesionalism, iar cursurile dânsi erau adevărate modele de măiestrie didactică. Prin diverse metode reușea să-și determine elevii și studenții să pătrundă sensul muzicii și să se implice în actul interpretativ, totodată descurajând execuțiile fără implicare afectivă. Experiența îndelungată la catedră, dublată de răbdare, intuiție și tact pedagogic au contribuit la afirmarea doamnei SAS ca unul dintre cei mai apreciați profesori de clarinet din Banat.

Acest lucru reiese și din procesul verbal, încheiat cu prilejul susținerii Gradului Didactic I:

„Profesoara Sas Rodica este un cadru didactic care dispune de o temeinică pregătire profesională, dublată la egal și în latura metodico-pedagogică și artistică. Prin modalitățile de lucru cu elevii, prin varietatea și eficiența tehnicilor întrebuințate, profesoara a reușit să demonstreze temeinicia unui învățământ muzical-instrumental la Liceul de Artă *Ion Vidu* din Timișoara, la nivelul tradiției de care această școală se bucură în contextul republican [...]. Lecțiile desfășurate au reprezentat adevărate modele pentru școlile de artă.”¹

În ceea ce privește activitatea științifică, doamna conferențiar Rodica SAS a publicat diferite materiale valoroase, cu caracter didactic, precum *Cursul de Metodică pentru suflători și percuție* și cele Două culegeri de studii pentru clarinet – pentru examenul de admitere la Facultatea de Muzică (publicate la Tipografia Universității de Vest din Timișoara).

¹ Dimitrie Emandi (prof. univ.), Ion Cudalbu (conf. univ.), Pavel Romanițan, *Proces verbal încheiat la data de 7 mai 1981, cu prilejul susținerii gradului didactic I de către profesoara Rodica Sas*. Arhivă personală.

Odată cu retragerea din activitate a doamnei profesoare Rodica Sas, la catedra Colegiului Național de Artă „Ion Vidu” i-au urmat foștii săi elevi și studenți Marius



Lect. univ. dr. Cosmin Hărșian

Cârnu și Albert Avram, iar începând cu anul 2009, la catedra de clarinet a Facultății de Muzică și Teatru din Timișoara a succedat-o fostul său student, Cosmin Hărșian.

Cosmin Hărșian (img. 2) s-a dedicat menținerii unei cariere active pe plan național și internațional. Este apreciat atât în calitate de instrumentist (clarinet, saxofon), cât și de dirijor, pentru concerte susținute în Europa și America de Nord. A studiat clarinetul la Liceul de Artă din Baia-Mare și la Facultatea de Muzică din Timișoara, după care a câștigat o bursă de studii pentru masterat la *Universitatea de Nord din Illinois*. După terminarea masteratului a obținut bursa *Hamilton* pentru susținerea studiilor de doctorat la

Universitatea din Kansas, iar în anul 2009 a obținut titlul de Doctor în Arte Muzicale cu rar oferita distincție – *Honors*. În 2018 a obținut licența în Dirijat orchestră la Universitatea Națională de Arte „George Enescu” Iași, sub tutela maestrului Dumitru Goia, unul dintre exponenții cei mai valoroși ai școlii de dirijat de la Leningrad (actualul St. Petersburg).

A fost distins cu peste zece premii la importante competiții naționale și internaționale de clarinet, ultimul în 2007, când a fost câștigătorul concursului de interpretare muzicală din cadrul festivalului *Blue Lake Fine Arts*, în Michigan, SUA. Între anii 2006 și 2009 a fost asistent universitar la clasa de clarinet a Universității din Kansas, SUA. Începând cu anul 2019 este președintele Asociației Internaționale de Clarinet pentru România (*ICA*) și din 2022 este președintele Asociației Române de Clarinet și Saxofon.

Dintre absolvenții clasei de clarinet ai acestuia, îi amintim pe cei care au urmat o carieră în domeniu: Alina Barbulov și Marius Roman au fost artiști instrumentiști la Filarmonica Banatul, urmând să-și continue activitatea la Muzica Militară din Timișoara începând cu anul 2025, Cristian Ilie este clarinetist la Muzica Militară din Timișoara, Lavinius Nikolajevic este cadru didactic asociat al Facultății de Muzică și Teatru din Timișoara, Mircea Știopon este profesor de Clarinet la Liceul de Artă „Ion Vidu”, Tudor Popița este colaborator permanent al Filarmonicii din Arad și Lucia Cammarata este profesoară de clarinet în Italia.

Regiunea istorică a Banatului este recunoscută la nivel național pentru profesionalismul instrumentiștilor suflători care s-au format aici. Aceștia sunt în

principal absolvenții celor două instituții de învățământ muzical din Timișoara, pe care le reprezintă cu cinste: Liceul de Artă „Ion Vidu” și Facultatea de Muzică și Teatru din cadrul Universității de Vest. Indiferent de natura instrumentelor la care cântă (din lemn sau din alamă), instrumentiștii formați aici sunt foarte bine cotați atât în orchestrele instituțiilor de cultură din țară, cât și în cadrul instituțiilor de învățământ unde activează. Clarinetiștii formați aici nu fac excepție, fiind apreciați la nivel național, iar unii chiar internațional.

Referințe bibliografice

- Brandeiss, Josef., Erwin Lessel. 1980. *Temeswarer Musikleben: zweihundert Jahre Tradition*, Bukarest: Kriterion.
- Anonim. 1951. *Luptătorul Bănățean*, 5 aprilie.
- _____. 1955. *Luptătorul Bănățean*, 19 mai.
- Emandi, Dimitrie., Ion Cudalbu, Pavel Romanițan. 1981. *Proces verbal încheiat la data de 7 mai 1981, cu prilejul susținerii gradului didactic I de către profesoara Rodica Sas*. Arhivă personală.
- Hârșian, Cosmin. 2016. Discuție personală cu maestrul Ladislau Rooth, la Timișoara, în data de 25.10.2016.
- _____. Discuții personale cu doamna conferențiar Rodica Sas în decursul timpului.
- Sas, Rodica. Discuție personală cu maestrul Dumitru Ungureanu în cadrul cursurilor de clarinet, la Conservatorul *Ciprian Porumbescu* din București.
- _____. Discuții personale cu maestrul Aurelian Octav Popa și cu profesorul Francisc Albu.

Corina-Claudia IEREMIA
(Universitatea de Vest
din Timișoara)

Biografia personajului ca fundație a construcției rolului

Abstract: (The biography of the character as the foundation of the construction of the role) The theater character has a biography - clear or diffuse - a biography that, depending on the type of performance and the director's vision, is deduced along the way from actions, from what the character says, from the relationship and interaction or lack of interaction with others, from what others say about the character and how it acts and relates to the stage reality. The character also follows a path it has to follow - a series of events that the author brings to the stage by interpreting and constructing situations into stage actions. By following all these elements, the actor extracts and builds character traits - what we generally call the character's way of being and which can be easily fitted into a typology, or, on the contrary, eludes this categorization and needs new creative configurations. By analyzing the two roles in the context of the performances, from the perspective of the importance of biography in the analysis and then in the construction of the role, I tried to understand and exemplify an idea. Namely, that this element - biography - becomes a mobile and adaptable element. The actor's art pursues transformation, metamorphosis, as such, the path of role construction has the right to draw its own perspectives. Thus, the biography from which the actor's work in constructing the role starts remains an essential element, but it does not have the rigor of limitation, instead it opens up new perspectives.

Keywords: *biography, character, role, method, construction.*

Rezumat: Personajul de teatru are o biografie - clară sau difuză - o biografie care, în funcție de tipul de spectacol și viziunea regizorală se deduce pe parcurs din acțiuni, din ce spune personajul, din relația și interacțiunea sau lipsa interacțiunii cu ceilalți, din ceea ce spun ceilalți despre el și din cum acționează și se raportează la realitatea scenică. De asemenea, personajul urmează un traseu pe care trebuie să îl parcurgă, respectiv un șir de evenimente pe care autorul le aduce pe scenă prin interpretarea și construirea de situații în acțiuni scenice. Urmărind toate aceste elemente, actorul extrage și construiește trăsăturile de caracter - ceea ce numim, în general, felul de a fi al personajului și care poate fi încadrată ușor într-o tipologie, sau, dimpotrivă, scapă încadrărilor și are nevoie de configurații creatoare noi. Prin analiza celor două roluri în contextul spectacolelor, din perspectiva importanței biografiei în analiza și apoi în construcția rolului, am încercat să înțeleg și să exemplific o idee. Și anume, aceea că acest element - biografia - devine un element mobil și adaptabil. Arta actorului urmărește transformarea, metamorfoza, ca atare, drumul construcției rolului are dreptul să-și traseze propriile perspective. Astfel, biografia de la care pornește munca actorului în construcția rolului rămâne un element esențial, dar nu are rigoarea limitării ci deschide noi perspective.

Cuvinte-cheie: *biografie, personaj, rol, metodă, construcție.*

Metodologia, ca principiu, reprezintă analiza sistematică a metodelor de cercetare în diferite domenii ale cunoașterii. Aparent, nimic comun cu spectacolul de teatru. Nimic mai neadevărat. Vorbim, în teatru despre practicieni, despre profesioniști care au studiat și construit metode și tehnici teatrale – Stanislavski, Grotowski, Meyerhold, Antonin Artaud, Gordon Craig, Lee Strasberg, Declan Donelan, Michael Cechov, Ivana Chubuck, Meisner, Spolin, Ion Cojar.

Conform Dicționarului explicativ al limbii române, metodă înseamnă:

„Metodă, metode, s.f. Mod (sistematic) de cercetare, de cunoaștere și de transformare a realității obiective. Loc. Adv. Cu metodă = metodic, sistematic. 2. Procedeu sau ansamblu de procedee folosite în realizarea unui scop; metodologie. (4) Manieră de a proceda. 3. Manual care cuprinde reguli și principii normative pentru învățarea sau practicarea unei discipline, a unei arte, etc. ansamblu al acestor reguli și principii. [Var. ; (inv) metod s.n.] Din fr. Methode, lat. Methodus, germ. Methode.” (Dicționarul explicativ al limbii române 2009, 204).

Ca atare putem vorbi de metodă în teatru, iar definiția pe care o dă Ion Cojar în cartea sa, *O poetică a artei actorului*, sună astfel :

„Metodă înseamnă cale, drum, procedeu sau ansamblu de procedee prin care se poate ajunge la cunoașterea obiectivului, la descoperirea propriilor soluții la orice situații și probleme, la propriile adevăruri, obiective și subiective, despre lucruri.”(Cojar 1999, 12)

Calea spre construcția unui rol se bazează pe biografia personajului, indiferent dacă acest lucru este sau nu explicit în spectacol. Pentru actor, biografia personajului este esențială și constituie principalul element de analiză. Personajul aparține mai degrabă literaturii (mai ales dacă luăm în considerare teoria care spune că nu există personaj ci doar rol), iar rolul aparține artei spectacolului, teatrului.

K.S.Stanislavski își definea sistemul ca metodă de lucru care îngăduie actorului să realizeze scenic un personaj și să descopere în el viața sufletească, spre a o reda pe scenă într-o formă artistică desăvârșită. Atunci când un actor este distribuit într-un spectacol el primește un rol. Primește un text dramatic în care apar personaje, scene și dialoguri, monologuri și apoi încep să se nască întrebările. Începe procesul prin care iese la lumină, din textul scris, o lume care este vie, care va popula scena, lumea spectacolului de teatru în întreaga sa complexitate.

Desigur că personajul are o biografie și conform parametrilor teatrali această biografie poate sau nu să răspundă întrebărilor esențiale: Cine sunt? Cine este personajul meu? Ce a făcut înainte de a fi prezent în situațiile din text? Ce i s-a întâmplat? Ce motivații are sau a avut și ce intenții conștiente sau inconștiente? Întâlnirea dintre actor și personajul său reprezintă un proces de reflecție activă și îi ridică acestuia numeroase probleme cărora trebuie să le găsească soluționarea.

Biografia din literatură se transformă, în arta spectacolului, în concept. Conceptul este felul de a fi și de a gândi al personajului. Prin concept se înțelege „logica

intimă a personajului” în care s-a convertit logica actorului. Dar, în opinia mea, biografia în teatru devine un spațiu mobil în care imaginația este foarte importantă. Pornind de la evenimente reale putem imagina și extinde alte evenimente care fac *harta internă a personajului* să fie mai complexă sau mai reală. Prin detalii atent construite, actorul are la dispoziție un traseu care îi permite să navigheze în această nouă realitate, realitatea scenică.

Munca de explorare, de imersiune în imaginar oferă profunzime și consistență interpretării, transformând personajul într-o ființă complexă care este capabilă să creeze o conexiune autentică cu spectatorii.

Cea mai reală caracterizare a unui personaj se face prin acțiuni scenice. Textul însuși este o acțiune, „acțiune verbală”(Stanislavski 2023, 111) cum spunea K.S. Stanislavski. De ce venim la teatru? De ce lectura nu ne este suficientă? Ce ne oferă spectacolul de teatru? Poate pentru că vrem să vedem ce se întâmplă. Să vedem ființa vie posibilă din mintea noastră. Să vedem, poate, ce se întâmplă cu actorii în acele situații limită. Să vedem acțiunea de care vorbeam mai sus. Pentru că teatrul devine semnificativ doar dacă e comprehensibil, sau altfel spus, actul scenic devine un act cu semnificație.

Prima întâlnire a actorului este întâlnirea cu textul care îi transmite sau nu o vibrație, o imagine sau o senzație. Este foarte importantă această întâlnire pentru că este un act intim și personal. Apoi intervine întâlnirea cu regizorul spectacolului și cu întreaga echipă de creatori ai spectacolului. Viziunea regizorală poate schimba sau nu biografiile personajelor, le poate redescoperi sau reinterpretă în funcție de opțiunea artistică personală. Mai departe, intervine filtrul actorului care extrage esența, care percepe o biografie interioară, face o conexiune particulară, intimă, cu anumite date ale personajului sau evenimente trăite de acesta. Actorul se identifică cu anumite situații sau creează o legătură imaginară cu acestea, în deplină libertate creatoare. Căutarea actorului se produce și la un nivel micro, cu ajutorul intuiției și a subiectivității el reperează acele situații care oferă potențial uman și scenic pentru personajul său. Alegerea acestor situații reale sau imaginate face parte din această călătorie fantastică de descoperire și apoi construcție a personajului de către actor.

Și aici își face loc condiția esențială a actorului, aceea de Creator. Și aș puncta această condiție de Creator cu ceea ce spunea regizorul Andrei Șerban în cartea sa *Mereu spre un nou început* :

„Îmi aleg actorii care sunt cei mai sensibili, cei mai deschiși, cei mai fără prejudecăți că trebuie să fie într-un fel sau altul. Pentru că eu însumi nu știu. Urmez exemplul lui John Gielgud, de a nu ști, de a fi doritor să aflu ceea ce nu știu, pentru că lucrurile știute aparțin zilei de ieri. Azi e o altă zi. Să fiu deschis ca un copil și temător ca un scriitor în fața acelei pagini albe și curajos cu adevărat când îmi pun întrebarea ce este teatrul? Ce este un actor? Ce este un spectator și ce este posibil în acest contact? Fiecare dintre noi poate să răspundă la aceste întrebări. După ce fiecare a spus totul, totuși, mi se pare că e și altceva decât s-a spus. Acest și altceva, pe care nu-l știu, este ceea ce mă interesează.” (Șerban 2012, 35)

Binomul Persoană (Ego) – Actor se transferă în binomul Persoană (Ego) – Personaj. Cu alte cuvinte, nu se poate vorbi despre actor făcând abstracție de persoană, de ființa lui, în esența sa, pentru că materia primă a actorului este omul. Actorul este cel care înlesnește prin tehnica sa, apariția sinelui în personaj. Ego-ul nu poate să dispară niciodată din acest binom și din procesele psihice declanșate în întruparea personajului.

Analiza personajului este un proces rațional, dar cu rezonanță personală. Analiza textului, a supratemei și a temei, a situațiilor din text, înțelegerea conceptului, a direcției spectacolului și a viziunii regizorale – inclusiv în termeni de calibrare a energiei spectacolului, a universului sonor, a esteticii sale – precum și alte elemente ce țin de arta spectacolului (schițe de decor, de costume), toate acestea constituie un set de elemente care declanșează sondarea propriilor resurse în căutarea personajului.

Un spectacol și un rol la care vreau să mă refer este spectacolul Teatrului Național Timișoara, *Anna Karenina* de Helen Edmundson după Lev Tolstoi, regia Ada Lupu Hausvater, în care dețin rolul titular. *Anna Karenina* este un spectacol masiv, un spectacol care transpune scenic una dintre marile cărți ale omenirii. Plecând de aici, toată lumea știe cine este Anna Karenina și fiecare spectator care intră în sala de spectacol are deja o părere formată despre ce și de ce a făcut Anna Karenina tot ce a făcut. Presiunea pe care celebritatea unui personaj o pune pe umerii actorului este reală. În cazul meu, s-a transformat în responsabilitate și, susținută de o viziune extrem de coerentă și de îndrumarea constantă a regizoarei pe tot parcursul de la scenariu la spectacol, am reușit să spunem povestea într-un mod neașteptat, inovator și să arătăm o perspectivă nouă, o Anna Karenina care își arogă opțiunea de a face propriile alegeri până la final.

Spectacolul începe cu drumul Annei pe șinele de tren, ilustrează intenția ei de a se sinucide. Se oprește, însă, și decide să revină în poveste și să o spună din nou. Repovestind, ea poate alege alt destin. Dar bucuria cu care își re trăiește povestea de iubire și voluptatea cu care se aruncă din nou în tumultul propriei vieți și al propriilor decizii o determină pe Anna Karenina să aleagă încă o dată același sfârșit. Nu cu fatalism, ci cu bucurie, pentru că, pentru ea, totul a meritat, iar ea ar alege la fel de fiecare dată.

Spațiul scenografic conceput de scenografa Rodica Arghir este un nod de cale ferată, cu șine reale pe care circulă platforme introduse în scenă de mașiniștii Teatrului Național. Pe aceste platforme, dar și pe șine, se joacă scenele și se construiește întregul puzzle al spectacolului.

Ada Lupu Hausvater îmi reamintește la începutul fiecărei reprezentații, chiar și acum, la peste un deceniu de la premieră, o indicație pe care eu o consider cheia de boltă a personajului meu: „Nu privi în jos! Niciodată!” Și nu privesc în jos, mai cu seamă pe acest prim drum. Privirea Annei îndreptată în față, siguranța cu care pășește peste traverse, de-a lungul șinelor de tren, deschide întreg universul spectacolului, mărturisind despre atitudinea acestei femei, despre libertatea cu care își asumă viața și

moartea și despre determinarea ei de a spune cine este cu adevărat, demolând, peste timp și spațiu, convenții și prejudecăți.

Tehnic vorbind, o astfel de indicație regizorală spune o poveste pe care eu, actorul, trebuie să o descifrez pentru spectator. Este, dintr-un anumit punct de vedere, o muncă de decodificare: înaintând în procesul de construcție a spectacolului și în definirea liniilor directe ale rolului, sensul indicațiilor regizorale este din ce în ce mai evident, din ce în ce mai ancorat în evoluția situațiilor și a personajului. Asumând indicațiile regizorale în mod just, integrându-le creativ în interpretare, acestea devin resurse extrem de valoroase pentru actor.

Atributele definitorii ale acestui spectacol sunt vitalitatea și energia, calități care se hrănesc copios din structura regizoarei sale. Analizând împreună personajul, am înțeles că important de reliefat în structura spectacolului și în interpretare nu este suferința Annei Karenina, ci bucuria cu care alege să își retrăiască viața – povestind-o – chiar dacă asta face din narațiunea ei o poveste cu final așteptat. Aici stă puterea acestui personaj, în voluptatea cu care își asumă destinul.

Anna Karenina este o eroină modernă: a făcut o alegere – să iubească și să fie iubită. Își afirmă individualitatea și își trăiește viața așa cum alege. Sarcina mea ca interpret a acestui personaj a fost, așadar, pe cât de clară, pe atât de complexă.

„Anna Karenina este un spectacol despre oameni liberi și pentru oameni liberi! Anna Karenina întrușipează dreptul la viață la orice vârstă, dreptul de a refuza dogma, dreptul de a alege altceva decât asumarea cu mândrie a obligațiilor și a nefericirii. Viața este a noastră numai atunci când suntem fericiți, iar iubirea se definește în interiorul alegerilor pe care le facem. Anna Karenina nu este un model: este o femeie. O femeie unică. Anna pleacă de pe pământ mai departe; și-a îndeplinit sarcina, viața nu a trecut pe lângă ea, nu a fost lașă sau absentă, nu s-a prefăcut victima unei relații nefericite. Anna a ales, a iubit, a luptat. Fiecare scenă este trăită cu pasiunea celei de-a doua șanse. Însăși moartea are fervoarea unei treceri înțelese și acceptate.” (Declarație publicată în caietul program al spectacolului *Anna Karenina*, în cadrul colecției aTeNT a Teatrului Național *Mihai Eminescu* din Timișoara, 2013, de doamna director general și regizor Ada Lupu Hausvater referitor la acest spectacol.)

Dificultatea principală pentru mine a fost să nu mă las atrasă în capcana suferinței personajului: la urma urmei, se sinucide aruncându-se pe liniile de tren, știam asta din adolescență, de când citisem romanul. Trebuia ca, urmând viziunea regizorală, să depășesc, la rândul meu, această idee preconcepută strecurată în bagajul meu cultural. Mai departe, sarcina mea a fost să urmăresc cele două planuri principale: planul povestirii și planul retrăirii. Prezența personajului meu pe aceste două planuri trebuia să transmită în egală măsură energie și bucuria de a ști ce urmează să se întâmple. Acest balans între cele două niveluri narative suprapune cu precizie și rafinament tăietura textului, montajul aproape cinematografic al Helenei Edmundson și discursul regizoral.

Anna Karenina se întoarce să-și re trăiască povestea și se strecoară în scenele cu Vronski pentru a fi cu o respirație mai aproape de el și pentru a primi de la el tot ce poate. Este o metamorfoză: Karenina pare că se trezește la viață odată ce întâlnește iubirea, se descoperă plenar și pornește în această călătorie cu voluptate și onestitate.

Am lucrat fiecare scenă în parte, minuțios, urmărind în permanență harta evenimentelor din viața Annei și calibrându-ne scenic pe traseul acestei hărți. Am făcut și, în același timp, am refăcut drumul Annei Karenina. A fost o muncă laborioasă, cu praguri și cu ezitări care au trebuit depășite, dar, jucând Anna Karenina cu sala plină de unsprezece ani deja, pot afirma fără umbră de îndoială că rezultatul acestui efort comun este un spectacol coerent, puternic și surprinzător și, la nivel personal, rolul pe care îl interpretez în acest spectacol este unul dintre cele mai importante din cariera mea.

Lucrul cu un regizor de calibrul și cu structura Adei Lupu Hausvater presupune rigoare și spontaneitate, atenție și prezență – acea prezență care construiește și nu pierde momentul esențial. Pe asta se și bazează munca la scenă – pe prezență, pe capacitatea actorului de a-și asuma și de a fi în situație și, totodată, pe capacitatea de a face alegeri. Asumarea înseamnă curaj și înțelegere. Limbajul regizoral nu oferă soluții preambalate, nu caută scurtături care ar prejudicia imaginația actorului, ci este un proces cumulativ, care îi deschide acestuia perspective noi și îi oferă țeluri de atins. Sarcina actorului este să traducă acest limbaj, să înțeleagă și să transmită mesaje dincolo de sensul literal al cuvintelor.

Cu gândul la sistemul său de regie, reiau cuvintele lui Adolphe Appia din *Opera de artă vie* :

„În zilele noastre, arta vie este o atitudine personală care trebuie să aspire a deveni comună tuturor. De aceea trebuie să păstrăm în noi această atitudine, peste tot unde ne poartă viața; a o abandona este singurul compromis pe care trebuie să ni-l interzicem.” (Appia 2000, 39).



Anna Karenina, fotografie de spectacol, Teatrul Național din Timișoara, 2013.

Credit foto: Adrian Piclișan

O abordare cu totul diferită cu care m-am întâlnit a avut-o regizorul Rodrigo Garcia, atât în ceea ce privește lucrul cu actorii, cât și din perspectiva construcției spectacolului. „Copilul teribil” al teatrului european al începutului de mileniu, scriitorul – regizor, scenograf și artist plastic, spaniol de origine argentiniană, distins în anul 2009 cu premiul Noi realități teatrale, acordat de Uniunea Europeană, Parlamentul European și Consiliul Europei, a fost invitat un an mai târziu de Teatrul Național „Mihai Eminescu” din Timișoara să monteze un text propriu. Textul, în traducerea Ioanei Anghel, s-a intitulat *Interzis accesul animalelor*. Echipa de creație a spectacolului i-a mai cuprins pe colaboratorul constant al lui Rodrigo Garcia, Carlos Marquerie, care a semnat light design-ul și pe Marius Mateșan, realizatorul conceptului video.

În interviul pe care l-a acordat jurnalistei care a documentat întregul proces de creare a spectacolului, întrebat ce înseamnă pentru el un actor bun, Rodrigo Garcia a dat un răspuns mai degrabă surprinzător:

„O persoană inteligentă. Niciodată n-am ales un actor doar pentru că este bun. Toți actorii din compania mea sunt acolo pentru că împărtășesc, practic, aceeași viziune. Dacă le propun ceva ieșit din comun, ei reușesc să o facă absolut natural. Nu mă interesează marii actori, ci să lucrez cu oamenii care înțeleg sensul a ceea ce facem. Majoritatea actorilor din compania mea nu ar lucra niciodată într-un teatru consacrat, cu repertoriu clasic (...). Mai degrabă ar lucra în construcții” (Jinaru 2012, 44-45).

Sigur că toți colegii mei din distribuție – Ion Rizea, Alina Ilea, Andrea Tokai, Romeo Ioan – și eu însămi eram actori într-un „teatru consacrat”. El, la rândul lui, în cadrul colaborării pe care o avea cu Teatrul Național „Mihai Eminescu” din Timișoara, lucra într-un „teatru consacrat” ceea ce, într-un fel, i-a provocat disconfort, în ciuda profesionalismului și a absolutei disponibilității a tuturor celor implicați în proiect din partea teatrului, pe toate planurile, atât din punct de vedere artistic, cât și tehnic și logistic. Starea lui creativă pare să se hrănească din disconfort și din izolare – ceea ce ne-a și spus încă de la început: „În genul ăsta de teatru, sunteți singuri!” – iar Rodrigo Garcia ne-a impus o altă metodă de lucru, mai apropiată de *performance*, decât de cercetare.

La prima repetiție, știam cu toții textul care, de altfel, era construit ca o suită de monologuri. Însă ceea ce ar fi trebuit să fie etapa de lucru pe text, la masă, a devenit un lung șir de improvizații în spațiul de joc și în afara lui, cu scopul de a construi imagini și sunete extrase din zone mai puțin filtrate de rațiune ale ființei noastre, dar care să intre în rezonanță cu spațiul vizual și sonor al regizorului; în același timp, cu scopul de a ne familiariza cu camera de filmat care a devenit, dintr-un anumit punct de vedere, un personaj în sine și, nu în ultimul rând, cu scopul de a descoperi în noi înșine resurse de autenticitate, o autenticitate coerentă în sistemul de valori presupus anarhice ale regizorului. Rodrigo Garcia face această observație și în interviul menționat anterior:

„De fapt, mi se pare chiar scârbos să vorbești despre trecutul personajului, despre dorințele sau frustrările lui. Mi-e suficient ca o fată să-și pună un pahar cu apă în picior și să izbească cu el de masă. Dacă imaginea asta sau oricare alta poate sugera lucruri ce au de a face cu universul personal al spectatorului, atunci e binevenită.” (Jinaru 2012, 44-45).

Exemplul fetei cu paharul cu apă are legătură cu una dintre replicile mele. Textul este următorul:

„Pentru mine, să înghit a însemnat să-mi pun în fiecare seară un pahar cu apă lângă pat, de la doisprezece ani încolo. Pentru că până la doisprezece ani, nu-mi luam singură paharul cu apă: mă băgam în pat, așteptam un pic, după care începeam să bat în peretele din bucătărie. Maică-mea avea deja în mână paharul cu apă. Și se prefăcea că se duce la bucătărie să mi-l aducă. Paharul cu apă, mereu l-am numit așa, și o să-l numesc întotdeauna la fel, paharul cu apă. Când întru într-un bar, cer un pahar cu apă” (Garcia 2012, 12).

Rodrigo Garcia imaginase o cadă cu șampanie pentru acest prim monolog. În ce mă privește, descoperisem în text multe semnificații, multă fragilitate și afectivitate reprimată. Regizorul – autor le-a negat, însă: actorul este un intermediar, fragilitatea și afectivitatea trebuie să aparțină spectatorului. Actorul creează o imagine și spectatorul este cel căruia îi revine sarcina să o încarce de sens. Într-un final, *cadrul* pe care i l-am construit spectatorului a fost imaginea unui pahar din sticlă groasă, plin cu apă, în care eu îmi înfundam piciorul și cu care pășeam pe o masă, până în momentul în care loveam cu putere și paharul se spărgea. Regizorul vede în această răsturnare de sarcini în interiorul spectacolului (sau de sarcini atribuite spectatorului) o formă de libertate pentru actor, pentru că îl obligă (*sic!*) să se trateze pe sine însuși ca spectator *în formă*, să răspundă impulsurilor sale în executarea unei acțiuni scenice la fel cum spectatorul răspunde impulsurilor proprii în receptarea acesteia. Îl citez încă o dată pe Rodrigo Garcia:

„...nu-mi place ca actorul să facă o acțiune de genul acesta din motive psihologice. Îmi place să-i ajut pe actori dându-le un context, sugerând le un tip de acțiune, dar în același timp le dau libertatea de a folosi indicațiile mele așa cum simt că vor să o facă.” (Jinaru 2012, 44).

Rezumând toate aceste idei, putem concluziona faptul că Rodrigo Garcia refuză convenția. În timpul repetițiilor, nutream convingerea că, de fapt, refuză însuși teatrul, dar, odată pusă distanța timpului și a cercetării obiective, sunt de părere că acest regizor – de altfel, la vremea respectivă, foarte controversat – ne pune, ca actori, în starea de atenție absolută, trează, cu simțurile la pândă. Consider că în afirmația următoare se pot desluși cheia și miza acestei metode de lucru și a raportului aparent fracturat dintre regizor și actor: „Nu sunt genul de regizor care să spun să faci aia sau ailaltă. Actorul trebuie să-și găsească singur momentele potrivite”, (Jinaru 2012, 14) spune Rodrigo

Garcia. Pe de altă parte, nu pot să omit din analiză faptul că situațiile pe care le crea erau mereu foarte provocatoare, plasate pe o linie susceptibilă de abuz, ceea ce ne-a forțat să găsim în noi resurse pentru situații-limită și să rămânem în permanență vigilenți, astfel încât să nu ajungem de partea greșită a acestei linii. Această vigilență continuă m-a responsabilizat într-un fel nou: mi-am construit personajul cu o libertate care, deși la început mi se părea o expresie a haosului, se baza pe conștiință trează și pe responsabilitate, pe deplină asumare. Thornton Wilder scria: „Dar nu există libertate decât în răspundere. [...] numai făcând un salt în necunoscut luăm cunoștință de realitatea că suntem liberi”(Wilder 2004, 253).



Interzis accesul animalelor, fotografie de spectacol, Teatrul Național din Timișoara, 2010.

Credit foto: Adrian Pîclișan.

Cu adevărat, spectacolul *Interzis accesul animalelor* a fost un salt în necunoscut – pentru mine, ca actor, dar și pentru noi, ca echipă. De altfel, această noțiune a fost, indirect, pusă în discuție mereu. Dinamitarea unității echipei, a comunicării dintre oameni care lucrează împreună și care, mai mult decât atât, au mai lucrat împreună și se cunosc bine, a marcat punctul în care am opus rezistență, peste care nu am putut trece. Din perspectiva lui Rodrigo Garcia, echipa construiește un spațiu în care actorul se destinde, în care spiritul lui se poate simți în siguranță, protejat. Or, ceea ce voia el să obțină cu metoda lui era exact contrariul și, posibil, din acest punct de vedere, el va fi simțit că și-a ratat obiectivul. Eu, ca actor, consider că lucrurile stau cu totul altfel, iar comunicarea ne-a ajutat, pe mine și pe colegii mei de scenă, să ne putem asuma un proiect extrem de dificil, să putem înainta într-o metodă de lucru complet nouă, solicitantă pe toate palierele – atât la nivel profesional, cât și la nivel personal – și să ne sprijinim în momentele în care gradul de atenție – *cureaua de transmisie* care voia regizorul să devenim – slăbea. În final, asumarea este un act individual, dar

individualitatea nu este în mod necesar sinonimă cu solitudinea – este una dintre lecțiile importante pe care le-am învățat cu această ocazie.

Referințe bibliografice:

- Appia, Adolphe. 2000. *Opera de artă vie*. București: Editura Unitext.
- Caiet program al spectacolului *Anna Karenina*. 2013.
- Cojar, Ion. 1999. *O poetică a artei actorului Analiza procesului scenic*. București: Editura Paideia.
- Dicționarul explicative al limbii române*. 2009. București: Editura Univers Enciclopedic.
- Garcia, Rodrigo. 2012. Manuscris Teatrul Național *Mihai Eminescu* din Timișoara.
- Jinaru, Geanina. 2012. *Jurnal de repetiții*. Timișoara: Colecția aTeNT, Teatrul Național *Mihai Eminescu* din Timișoara.
- Stanislavski, Konstantin. 2023. *Munca actorului asupra rolului, Etica*. Traducere de Raluca Rădulescu. București: Editura Nemira.
- Șerban, Andrei. 2012. *Mereu spre un nou început*. București: Tracus Arte.
- Wilder, Thornton. 2004. *Idele lui martie*. București: Editura Curtea Veche.

Ioana Mia IUGA
(Universitatea de Vest
din Timișoara)

Talent și dăruire pe altarul artei lirice – basul român de talie internațională Alexandru Moisiuc

Abstract: (Talent and dedication on the altar of operatic art - the Romanian bass Alexandru Moisiuc) Born on June 14, 1961 in Bucharest, the musician completed his studies at the "Ciprian Porumbescu" Music Conservatory, under the guidance of professors Arta Florescu and Iulian Băiașu. The bass Alexandru Moisiuc was a complex musician who chose to devote himself to the lyrical genre in which the human voice intertwines with the sounds of the orchestra and the dramatic play, being aware that his artistic potential can only be fulfilled in the mirage of the performance. His ability to perceive music not only on a strictly emotional level but also on an intellectual level, filtering it through his artistic personality, gives his stage appearances unique interpretations. His opera repertoire includes more than 50 titles, containing the most important roles for the bass voice, from creations belonging to the most diverse stylistic periods: from Monteverdi, through the works of Mozart, Verdi, Wagner, Puccini to Schönberg, Enescu and Bentoiu. He has been applauded on the most important national stages such as the Romanian National Opera in Bucharest and Timișoara but also on the most important international stages such as the Vienna State Opera, the Scala Theatre in Milan, the Frankfurt Opera, the Dresden Opera, the Palais de Beaux-Arts in Brussels and many others. Among the conductors he has collaborated with: Seiji Ozawa, Roberto Abbado, Plácido Domingo, Zubin Mehta. A remarkable career in which he gave to the stage passion and love, temperament and sensitivity, respect and devotion, a career based on a broad intellectual training are some of the qualities that define the personality of the bass Alexandru Moisiuc.

Keywords: *bass, talent, interpretation, opera role, Alexandru Moisiuc.*

Rezumat: Născut la data de 14 iunie 1961 la București, muzicianul și-a definitivat studiile la Conservatorul de muzică „Ciprian Porumbescu”, sub îndrumarea profesorilor Arta Florescu și Iulian Băiașu. Basul Alexandru Moisiuc a fost un muzician complex care a ales să se dedice genului liric în care vocea umană se împletește cu sonoritățile orchestrei și cu jocul dramatic, fiind conștient că potențialul său artistic se poate împlini doar în mirajul spectacolului. Capacitatea sa de a percepe muzica nu numai pe plan strict emoțional ci și pe plan intelectual, filtrând-o prin personalitatea sa artistică, conferă aparițiilor sale scenice, interpretări inedite. Repertoriul său de operă cuprinde peste 50 de titluri, conținând cele mai importante roluri destinate vocii de bas, din creații aparținând celor mai diverse perioade stilistice: de la Monteverdi, trecând prin creația lui Mozart, Verdi, Wagner, Puccini până la Schönberg, Enescu și Bentoiu. A fost aplaudat pe scenele naționale cele mai importante cum ar fi Opera Națională Română din București și Timișoara dar și pe scenele internaționale de referință precum Opera de Stat din Viena, Teatrul „Scala” din Milano, Opera din Frankfurt, Opera din Dresda, Palais de Beaux-Arts din Bruxelles și multe altele. Între dirijorii cu care a colaborat: Seiji Ozawa, Roberto Abbado, Plácido Domingo, Zubin Mehta. O carieră remarcabilă în care a dăruit scenei pasiune și dragoste, temperament și sensibilitate, respect și devotament, carieră bazată pe o formație intelectuală vastă sunt câteva calități ce definesc personalitatea basului Alexandru Moisiuc.

Cuvinte-cheie: *bas, talent, interpretare, rol de operă, Alexandru Moisiuc.*

Personalitate marcantă a scenei lirice timișorene, basul Alexandru Moisiuc s-a născut la data de 14 iunie 1961 la București. A absolvit în 1980 Liceul de Muzică nr. 2 „George Enescu” din capitală la specializarea vioară. În perioada 1980-1985 urmează cursurile Conservatorului „Ciprian Porumbescu” din orașul natal, la clasa de canto condusă de Arta Florescu, iar mai apoi studiază cu maestrul Iulian Băiașu, absolvind ca șef de promoție.

Debutul său ca artist liric a avut loc în 23 aprilie 1984 pe scena operei bucureștene într-un spectacol medalion „Magda Ianculescu” în care a fost partener de scenă cu artista celebrată și tenorul Valentin Teodorian, interpretând actul III al operei *Werther* de J. Massenet. Talentul și vocea sa cu un timbru aparte l-au propulsat și l-au impus rapid pe scena lirică bucureșteană a cărei solist devine din anul 1985 până în 1990, când va renunța la contract, perioadă în care va acumula un repertoriu de 27 de roluri din creația universală și românească de operă. Tot în aceiași perioadă a prezenței sale ca parte a ansamblului de soliști ai primei scene lirice a țării, va obține și două premii importante fiind laureat al Concursului Internațional de Canto de la Toulouse (1984) și al Concursului Internațional „Piotr Ilici Ceaikovski” de la Moscova (1986).



Basul Alexandru Moisiuc – portret din tinerețe

În anul 1991 Alexandru Moisiuc va primi un angajament în urma unei audiții pentru interpretarea rolului titular din opera *Don Giovanni* de W.A. Mozart în stagiunea estivală iunie-august 1991 la Wiener Kammeroper pe scena Schönbrunner

Schlosstheater precum și efectuarea unui turneu în Japonia și Coreea de Sud, cu același titlu și ansamblu vienez în octombrie al aceluiași an.

Cariera sa va fi marcată definitiv prin angajarea în 1992 ca prim solist al Operei Române din Timișoara și în calitate de lector universitar la catedra de canto a Facultății de Muzică nou înființată în cadrul Universității de Vest din capitala Banatului.

Un alt moment definitoriu și crucial în cariera artistului va fi întâlnirea sa în octombrie 1996 cu directorul general al Operei de Stat din Viena, domnul Ioan Holender, cu ocazia semicentenarului operei timișorene, ocazie în care a fost audiat de acesta și i s-a oferit un contract de colaborator permanent al prestigioasei opere vieneze, unde va debuta în același an în rolul *Collin* din opera *Boema* de G. Puccini.

Repertoriul său de operă cuprinde peste 50 de titluri, conținând cele mai importante roluri destinate vocii de bas, din creații aparținând celor mai diverse perioade stilistice: de la Monteverdi, trecând prin creația lui Mozart, Verdi, Wagner, Puccini până la Schönberg, Enescu și Bentoiu.

Din pleiada rolurilor de operă interpretate amintim mai întâi cele aparținând repertoriului mozartian cum ar fi rolul titular din opera *Don Giovanni* dar și abordarea rolurilor *Leporello* și *Comandorul* din aceeași operă, precum și rolurile *Papageno* și *Crainicul* din *Flautul fermecat*. Despre apariția sa memorabilă pe scena operei timișorene cu ocazia premierei din stagiunea 1993-1994 în rolul *Don Giovanni* aveau să scrie laudativ și cronicarii vremii: „*Alexandru Moisiuc, în rolul titular, <a adus pe scenă un mesaj vibrant, puternic, vervă, șiretenie, o voce penetrantă, dar sensibilă>.*” (Giurgiu, 1999, 244) Tot din repertoriul de gen aparținând clasicismului muzical amintim întru chiparea lui *Don Fernando* din opera *Fidelio* de L.van Beethoven, precum și cea a lui *Geronimo* din *Căsătoria secretă* de D. Cimarosa.

Repertoriul belcantist de operă a ocupat un loc important în cariera basului Alexandru Moisiuc, interpretând de-a lungul carierei sale rolurile rossiniene de operă cum ar fi *Don Bartolo* din *Bărbierul din Seville*, rolurile *Gessler* și *Walter Fürst* din opera *Wilhelm Tell*, precum și rolurile aparținând creației lui Gaetano Donizetti de gen: *Lord Gualtiero* din *Puritanii*, dar și *Raimondo* din opera *Lucia di Lammermoor*.

Criticul muzical și muzicologul Anca Florea în articolul *MUZICA. La patru secole de opera*, publicat în 2007 în *Observator cultural*, a evidențiat interpretarea remarcabilă a maestrului din *Lucia di Lammermoor* de Gaetano Donizetti: „*un bas – Alexandru Moisiuc – a cărui voce amplă, cu sclipiri întunecate, și-a relevat anvergura cu sobrietate și incisivitate.*”¹

¹ Articolul este disponibil online: <https://www.observatorcultural.ro/articol/muzica-la-patru-secole-de-opera-2/>, accesat 10 octombrie 2024.



Basul Alexandru Moisiuc –
Rolul Lodovico din opera *Otello* de G. Verdi (Opera de Stat din Viena, 12 martie 2018)

Rolurile verdienne de operă precum Zaccaria din *Nabucco*, Adhemar de Monteil din *Jerusalem*, rolurile Sparafucile și Monterone din opera *Rigoletto*, baronul Douphal, marchizul D Obigny din *Traviata*, Ferrando din *Trubadurul*, Sam din *Bal Mascarat*, Bethune din *Vecerniile Siciliene*, rolul Philip al II-lea dar și Marele Inchizitor din opera *Don Carlos*, rolurile Ramphis și Regele din opera *Aida*, și nu în ultimul rând personificarea lui Lodovico din opera *Otello* au fost fiecare pietre de încercare dar și un prilej prin care maestru Alexandru Moisiuc a dat în fața publicului meloman, cu fiecare apariție, măsura talentului său, a vocii sale inconfundabile.

Ca mărturie a unei astfel de apariții convingătoare a rămas părerea muzicologului și criticului muzical Anca Florea consemnat în articolul *Regal artistic la Opera din Timișoara*, publicat online în martie 2003, unde își exprima aprecierile asupra prezenței scenice a maestrului alături de celebrul bariton italian Leo Nucci care a susținut rolul titular din opera *Rigoletto* de G. Verdi: „basul Alexandru Moisiuc fiind un Sparafucile sobru, uneori violent, cu o expresie dură perfect adaptată rolului...”¹

Un loc aparte în repertoriul său l-a ocupat creația compozitorilor francezi de operă. Astfel va interpreta cu succes de-a lungul carierei rolurile Escamillo și Zuniga din opera *Carmen* de G. Bizet, rolurile Mephisto și Wagner din *Faust*, precum și Ducele

¹ Articol disponibil online: <https://www.curentul.info/cultura/regal-artistic-la-opera-din-timisoara/>, accesat 10 octombrie 2024.

din *Romeo și Julieta* de Ch. Gounod sau celebrul rol al Cardinalului Brogni din opera *Ebreea* de J. Halevy.

Din creația pucciniană de operă a interpretat remarcabil încă din debutul carierei sale rolul Collin din opera *Boema*, *Sacristanul din Tosca*, rolurile *Bonzo* și *Comisarul Imperial* din *Madamma Butterfly*, dar și rolurile *Timur* și *Mandarinul* din opera *Turandot*.

De asemenea creația românească se regăsește în șirul lung al lucrărilor studiate și interpretate scenic de către basul Alexandru Moisiuc. Astfel a abordat roluri precum *Șeful gării* din *Steaua fără nume* de E. Lerescu, *regele Claudius* din *Hamlet* de P. Bontoiu, *rolul Egor* din *Domnișoara Christina* de Șerban Nichifor, dar și *Robul* din *Motanul încălțat* și *rolul Avram Iancu* din opera *Bălcescu* de Cornel Trăilescu.

Alexandru Moisiuc a fost un profesionist al artei cântului, al spectacolului de operă desfășurând în paralel și o susținută activitate concertistică alături de importante orchestre simfonice sub baghete de prestigiu, abordând lucrări aparținând marilor creatori ai genului. Astfel a interpretat din creația vocal-simfonică a lui J.S. Bach: *partitura solistă de bas* din *Oratoriul de Crăciun*, *Misa în Si minor*, *Patimile după Matei*, *Magnificat*, iar din creația lui G. Fr. Haendel *solo de bas* din *oratoriul Der Messias* și *Das Alexander Fest*. A interpretat din creația compozitorilor clasici vienezi *oratoriile Anotimpurile* și *Creațiunea* de J. Haydn, *lucrările mozartiene Misa Încoronării*, *Requiem în re minor*, *Missa Solemnis în Re major*, dar și *Simfonia a IX-a în re minor*, *Missa Solemnis* de L.van Beethoven. *Oratoriile Paulus* și *Elias* de F. Mendelssohn-Bartholdy, precum și *Requiemul german* de J. Brahms, *Messa da Requiem* de G. Verdi, lucrări din creația românească: *De Profundis* de R. Georgescu, *Requiem (Parastas)* de M. Negrea, *Muzica lui Bach* de D.Popovici, precum și alte opusuri au făcut parte din repertoriul bogat abordat cu succes din genul vocal-simfonic.

De-a lungul carierei sale, maestrul Alexandru Moisiuc a interpretat admirabil cu o rară sensibilitate și rafinament muzica vocal-camerală: *cicluri de lieduri* din creația lui Fr. Schubert, R. Schumann, J. Brahms, G. Enescu, M. Jora, Pascal Bontoiu, Doru Popovici, Felicia Donceanu, Remus Georgescu etc.

A fost partener de scenă cu nume sonore ale liricii mondiale: Agnes Baltsa, Renato Bruson, Feruccio Furlanetto, Samuel Ramey, Mara Zampieri, Eva Marton, Angela Gheorghiu, Anna Netrebko, Franco Bonisolli, Thomas Hampson avându-i la pupitru dirijoral pe: Zubin Mehta, Seiji Ozawa, Placido Domingo, Daniele Gatti, Roberto Abbado, Michele Plasson etc.

Colaborarea cu acești mari artiști a condus la o acumulare consistentă care i-a consolidat valoarea profesională cucerind lumea în templele artei lirice din *Scala din Milano*, *Opera din Frankfurt*, *Opera din Dresda*, *Palais de Beaux-Arts Bruxelles*, *Amsterdam*, *Atena* etc.

O altă fațetă a personalității sale, mai puțin cunoscută publicului meloman, a fost aceea de „Maestro di Canto”. În anul 1990, la propunerea doamnei Arta Florescu, își începe activitatea pedagogică la *Academia de Muzică din București*, activitate continuată apoi cu pasiune și exigență profesională la *Facultatea de Muzică din*

Timișoara. Între anii 1990-1992 a fost asistent al catedrei de Canto al Conservatorului din București, iar ulterior, în perioada 1992-2002, a fost cadru didactic asociat (pe post de lector, mai apoi pe post de conferențiar) al catedrei de Canto a Facultății de Muzică din cadrul Universității de Vest din Timișoara.

Printre absolvenții și discipolii de la clasa de Canto a maestrului se numără personalități ale scenei lirice timișorene: baritonul Dan Patacă, baritonul Mircea Dan Petcu, baritonul Cristian Ardeleanu, Basul Marius Goșa și nu în ultimul rând Basul Marius Manyov.

Despre generozitatea de a împărtăși din experiența sa scenică a maestrului în arta cântului Alexandru Moisiuc au făcut frumoase mărturisiri de suflet foștii săi discipoli. Iată o primă dezvăluire, a modului în care a îndrumat generațiile mai tinere pe drumul devenirii lor ca artiști lirici, din relatările basului Marius Goșa, solist al Operei Naționale Române din Timișoara:

„Astfel s-a produs împrejurarea favorabilă de a-l fi întâlnit și apropiat pe basul Alexandru Moisiuc, solist la Viena, dar și la Opera timișoreană. Timp de un an aproape zilnic am lucrat împreună, pregătire asigurată benevol pentru tânărul student de atunci Marius Goșa, pe a cărui ascensiune, profesorul a mizat de la început. „Numărul de ore de canto pe care le-am făcut în privat, întrunește numărul de ore care se studiază în patru ani de Conservator. Vă puteți imagina câtă încredere am avut în mine. Cum am fost de motivat și cât de mult mi-a hrănit subconștientul. Dacă mie îmi spunea profesorul că pot să cânt orice rol, atunci eram sigur că pot să fac asta. Nu am avut niciodată emoții că nu voi reuși. Așa am și debutat ca solist vocal, într-un rol principal. Aveam mult curaj și multă stăpânire de sine. Ce nu voiau alții să cânte că e greu, cântam eu. Mă aruncam înainte nebunește fiindcă nu aveam nimic de pierdut!”¹

În rândurile următoare sunt câteva impresii ale basului Marius Manyov, fost student la clasa de Canto a maestrului Al. Moisiuc:

„A fost un OM deosebit, deși cei care nu-l cunoșteau ar fi zis că era un dur... nu era deloc așa, dimpotrivă, putea fi extrem de jovial! Își punea doar această mască față de cei care îl tot atacau cu sau fără motiv!!!” Era un erudit și pot spune indubitabil că pentru mine Conservatorul a început abia după ce l-am întâlnit pe Alexandru Moisiuc (anul 2) și i-am devenit student, apoi ne-a legat și o frumoasă prietenie. Am învățat enorm de la el, nu doar în orele de curs, ci mai ales în afara acestora, mi-a transmis aspecte esențiale ce privesc înalta performanță... rememorez și astăzi subiectele disecate până la ore târzii din noapte, uneori chiar până spre dimineață, în deseale noastre întâlniri (având ca obiect discuții și comentarii argumentate cu privire la spectacolele vizionate pe casete video, la care doar puțini aveau atunci acces!), despre monștrii sacri ai scenei internaționale, la care cu toții ne raportam. Am luat contact cu “atmosfera” de creație artistică a Bucureștiului, mi-a vorbit mult (și)

¹Articol disponibil online: <https://expressdebanat.ro/poveste-de-viata-imi-doresc-sa-ajut-sa-nu-dispara-increderea-in-bine-si-pasiunea-pentru-frumos/>, accesat la 10 octombrie 2024.

despre artiștii alături de care a cântat și cu care mai târziu aveam să devin, la rândul meu, coleg pe scenă! Pentru tot ce a făcut în acest sens îi mulțumesc și îi sunt recunoscător!”¹

În loc de concluzii... am considerat că este definitiv pentru personalitatea basului Alexandru Moisiuc să citez din necrologul publicat în presă la dispariția prematură a maestrului, în februarie 2024, de către reprezentanții Operei Naționale Române din Timișoara:

„Basul Alexandru Moisiuc a fost un muzician complex care a ales să se dedice genului liric în care vocea umană se împletește cu sonoritățile orchestrei și cu jocul dramatic, fiind conștient că potențialul său artistic se poate împlini doar în mirajul spectacolului. (...) Capacitatea sa de a percepe muzica nu numai pe plan strict emoțional ci și pe plan intelectual, filtrând-o prin personalitatea sa artistică, conferă aparițiilor sale scenice, interpretări inedite. (...) O carieră remarcabilă în care a dăruit scenei pasiune și dragoste, temperament și sensibilitate, respect și devotament, carieră bazată pe o formație intelectuală vastă sunt câteva calități ce definesc personalitatea basului Alexandru Moisiuc.”²

Referințe bibliografice

- Tomî, Ioan. 2014. *Lexicon. Muzicieni din Banat – Banatul timișean*, vol II, Ediția a II-a. Editura Eurostampa: Timișoara.
- Giurgiu, Rodica. 1999. *S-a ridicat cortina... Monografia Operei Române din Timișoara – 50 de stagiuni*. Editura Brumar : Timișoara.
- <https://www.observatorcultural.ro/articol/muzica-la-patru-secole-de-opera-2/>, accesat 10 octombrie 2024.
- <https://www.curentul.info/cultura/regal-artistic-la-opera-din-timisoara/>, accesat 10 octombrie 2024.
- <https://expressdebanat.ro/poveste-de-viata-imi-doresc-sa-ajut-sa-nu-dispara-increderea-in-bine-si-pasiunea-pentru-frumos/> accesat la 10 octombrie 2024.
- <https://www.tion.ro/stirile-judetului-timis/doliu-la-opera-timisoreana-a-murit-basul-alexandru-moisiuc-1814693/> accesat la 30 septembrie 2024.

¹ Mărturisire personală a prof. univ. dr. habil. Marius Manyov, pe care mi-a trimis-o prin poșta electronică la trecerea în neființă a maestrului său Alexandru Moisiuc.

² V. <https://www.tion.ro/stirile-judetului-timis/doliu-la-opera-timisoreana-a-murit-basul-alexandru-moisiuc-1814693/>.

Adrian KOREK
(Universitatea de Vest
din Timișoara)

Biografia personajelor din filmele lui Federico Fellini

Abstract: (Biography of Federico Fellini's movie characters) Federico Fellini's films are renowned for their richly complex characters, whose development is deeply influenced by their personal biographies. We will explore how Fellini constructs his characters through the lens of biography, emphasizing how their pasts, memories and histories shape their identities and actions. Central to this process is the way biography provides emotional depth and complexity, offering insights into the psychological and existential dimensions of Fellini's protagonists. Drawing on films like *8½*, *La Dolce Vita*, *Amarcord* and *La Strada*, the essay demonstrates how Fellini's characters are not only products of the narrative, but embodiments of broader themes such as memory, identity, fantasy and reality. Additionally, it discusses how autobiographical elements in Fellini's work create a personal connection between the director and his characters, further enhancing the emotional resonance of his films. Ultimately, the essay argues that biography is a crucial tool in Fellini's filmmaking, enabling him to craft characters that transcend individual stories and reflect universal human experiences. Biography serves not only as a way of developing emotional depth and complexity, but also as a tool for exploring the broader themes of identity, memory, and the passage of time. Fellini's characters are never just individuals - they are living representations of the inner workings of the human psyche, shaped by their pasts and the social contexts in which they live. Through his use of biography, Fellini creates characters that transcend their roles within a narrative and become universal figures, embodying the existential dilemmas and universal truths of the human experience.

Keywords: *Fellini, films, theatre, biography, dreams.*

Rezumat: Filmele lui Federico Fellini sunt renumite pentru personajele viu colorate, a căror prezență este profund influențată de biografiile lor personale. Această lucrare explorează modul în care Fellini își construiește personajele prin prisma biografiei, subliniind modul în care trecutul, amintirile și istoriile lor personale le modelează identitățile și acțiunile. Este de asemenea important pentru acest proces modul în care biografia oferă profunzime și complexitate psihologică personajelor lui Fellini. Luând ca exemple filme ca *8½*, *La Dolce Vita*, *Amarcord* și *La Strada*, acest eseu va arăta cum personajele lui Fellini nu sunt doar produse ale narațiunii, ci întruchipări ale unor teme mai largi, cum ar fi memoria, identitatea și legătura dintre fantezie și realitate. De asemenea, vom vedea cum elementele autobiografice din opera lui Fellini creează o legătură personală între regizor și personajele sale, sporind și mai mult rezonanța emoțională a filmelor sale. Biografia este un instrument crucial în filmul lui Fellini, permițându-i să creeze personaje care transcend poveștile individuale și reflectă experiențe umane universale. La fel, este și un instrument de explorare a temelor mai largi ale identității, memoriei și trecerii timpului. Personajele lui Fellini nu sunt niciodată doar indivizi – sunt reprezentări vii ale psihicului uman, fiind modelate de trecutul lor și de contextele sociale în care trăiesc. Prin utilizarea biografiei, Fellini creează personaje care își transcend rolurile în cadrul unei narațiuni și devin figuri universale, întruchipând dileme existențiale generale și adevăruri universale ale experienței umane.

Cuvinte-cheie: *Fellini, film, teatru, biografie, vise.*

Federico Fellini este considerat unul dintre cei mai influenți cinești din cinematografia mondială. Viziunea sa unică, marcată de imagini suprarrealiste, studii complexe ale personajelor și o explorare profundă a naturii umane, a modelat dezvoltarea cinematografeiei moderne. Prin utilizarea fanteziei și a secvențelor onirice, filmele lui Fellini portretizează adesea personaje prinse între forțele realității și ale imaginației. În multe dintre cele mai celebre filme ale sale, cum ar fi *La Dolce Vita* (1960), *8½* (1963) și *Amarcord* (1973), personajele însele devin instrumente de expresie pentru teme mai largi legate de identitate, înțelegerea de sine și rolurile sociale. Această lucrare își propune să exploreze biografiile personajelor lui Fellini, examinând modul în care istoriile lor personale, construite prin memorie, vis și fragmentare narativă, oferă perspective profunde asupra naturii condiției umane.

Filmele lui Federico Fellini sunt renumite pentru personajele lor bogate și complexe, a căror dezvoltare este profund influențată de biografiile lor personale. Acest eseu explorează modul în care Fellini își construiește personajele prin prisma biografiei, subliniind modul în care trecutul, amintirile și istoriile lor le modelează identitățile și acțiunile. În centrul acestui proces este modul în care biografia oferă profunzime emoțională și complexitate, oferind perspective asupra dimensiunilor psihologice și existențiale ale protagoniștilor lui Fellini. Bazându-ne pe filme precum *8½*, *La Dolce Vita*, *Amarcord*, *Noptile Cabiriei* și *La Strada*, vom vedea cum personajele lui Fellini nu sunt doar produse ale narațiunii, ci întruchipări ale unor teme mai largi, cum ar fi memoria, identitatea și tensiunea dintre fantezie și realitate. În plus, vom vedea cum elementele autobiografice din opera lui Fellini creează o conexiune personală între regizor și personajele sale, sporind și mai mult rezonanța emoțională a filmelor sale. În cele din urmă, vom vedea cum biografia este un instrument crucial în filmul lui Fellini, permițându-i să creeze personaje care transcend poveștile individuale și reflectă experiențele umane universale.

Expunerea lui Federico Fellini la convențiile spectacolului scenic, fie el teatru sau circ, au jucat un rol semnificativ în modelarea modului în care a construit personajele din filmele sale. Deși cunoscut pentru stilul său cinematografic distinct, opera filmică a lui Fellini a fost adânc înrădăcinată în tradițiile teatrului italian, în special în *commedia dell'arte* și în mișcările de avangardă de la mijlocul secolului al XX-lea. Influența teatrului asupra filmului fellinian este evidentă în calitățile exagerate ale multora dintre personajele sale, rolurile lor simbolice și interpretarea actoricească cu tușe emoționale și fizice sporite.

Una dintre influențele teatrale cheie asupra lui Fellini a fost *commedia dell'arte*, formă tradițională italiană de teatru, caracterizată prin dialog improvizat, personaje tipologice (Arlecchino, Colombina, Zanni etc.) și spectacole cu o fizicalitate exagerată. Fellini, care a crescut înconjurat de tradițiile teatrului popular italian, și-a infuzat adesea filmele cu figuri de comedie care au funcționat ca arhetipuri recognoscibile. Acest lucru este evident în special în filme precum *La Dolce Vita* și *Satyricon*, unde personajele întruchipează adesea trăsături exagerate, cum ar fi vanitatea, pofta sau prostia, care reflectă nu doar personalități individuale, ci și tipologii sociale mai largi.

În *La Dolce Vita*, de exemplu, personajul Sylviei funcționează aproape ca un personaj de comedie – în mare parte simbolic, excesiv și aproape oniric în prezentarea ei. Ea reprezintă idealul de neatins al frumuseții și răsfățului, la fel ca „îndrăgostiții” sau „aventurierii îndrăzneți” ai tradiției commediei dell’arte. În mod similar, în *Amarcord*, multe dintre personajele secundare ale filmului sunt extrase din tipologiile exagerate ale teatrului popular italian. Aceste figuri, deși comice și colorate, reprezintă, de asemenea, adevăruri mai profunde despre societatea italiană, reflectând capacitatea lui Fellini de a îmbina convențiile teatrale cu povestirea cinematografică.

Opera cinematografică a lui Fellini este, de asemenea, impregnată cu elemente metateatrale care dezvăluie influența artei teatrale. Personajele sale se luptă cu rolurile pe care sunt forțate să le joace în viață, fie de societate, fie de propriile lor dorințe psihologice. În 8½, Guido Anselmi este un regizor care și-a pierdut capacitatea de a crea artă semnificativă, dar este în permanență înconjurat de oameni care doresc ca el să „performeze” ca artist – fie făcând un film, îndeplinindu-și îndatoririle conjugale sau aderând la așteptările societății. Această conștientizare de sine despre actul de a interpreta și tensiunea dintre sinele „real” și sinele „performativ”, reflectă propria explorare a identității de către Fellini, în relație cu arta și viața. Biografia personală a lui Guido este astfel construită în parte prin implicarea sa autorefectivă față de rolul său atât ca artist, cât și ca om, filmul oscilând între granițele ficțiunii și ale realității.

Filmele sale prezintă adesea personaje care sunt definite nu numai de istoria lor personală, ci și de rolurile lor în spectacolul mai mare, adesea absurd, al vieții. Fie prin gesturi exagerate sau prin interacțiunea dintre fantezie și realitate, personajele lui Fellini sunt prezentate ca figuri dinamice, ale căror biografii sunt modelate de stările lor emoționale și psihologice.

Abordarea lui Fellini față de construcția personajelor nu a fost doar o chestiune de creare a unor indivizi bine conturați, realiști; mai degrabă, el a construit personaje ale căror biografii erau la fel de mult un produs al lumilor lor interioare, dar și al circumstanțelor exterioare. Aceste personaje întruchipau adesea tipologii umane, arhetipuri, care se angajau în auto-reflecție. Biografiile personajelor lui Fellini servesc atât ca o reflectare a viziunii artistului asupra experienței umane, cât și ca o fereastră către natura fragmentată a identității.

Stilul lui Fellini este caracterizat de un amestec distinctiv de realism și fantezie, o juxtapunere care joacă un rol esențial în modul în care personajele sale sunt concepute și portretizate. Filmele lui Fellini sunt adesea bazate pe realitățile Italiei postbelice, dar sunt impregnate de elemente de vis, absurditate și exagerare. Această fuziune stilistică reflectă complexitatea psihologică a personajelor sale, ale căror vieți sunt modelate nu numai de evenimentele externe, ci și de luptele lor interioare, fantezii și amintiri. Utilizarea de către Fellini a imaginilor vii și a peisajelor suprealiste dezvăluie lumile interioare ale personajelor sale, permițând publicului să se implice în viața lor emoțională într-un mod care nu este legat de formele narative convenționale.

Personajele lui Fellini servesc adesea ca piese centrale ale narațiunilor sale, întruchipând atât temele existențiale mai largi ale filmelor sale, cât și luptele și dorințele

personale care caracterizează experiența umană. Aceste personaje sunt de obicei în călătorii de auto-descoperire, dar biografiile lor nu sunt liniare sau convenționale. În schimb, ele sunt modelate de experiența subiectivă, amintiri și interacțiunea dintre realitate și fantezie.

Marcello Rubini, protagonistul din *La Dolce Vita* (1960), este un exemplu clasic de „om obișnuit”, prins într-o stare de confuzie și tulburări existențiale. Este un jurnalist care lucrează la Roma, trecând de la un partid la altul, interacționând cu figuri ale înaltei societăți și angajându-se în relații superficiale care nu reușesc să-i ofere împlinirea emoțională pe care și-o dorește. În centrul biografiei lui Marcello se află conflictul său intern între dorința sa de faimă și o viață de plăceri și dorința sa mai profundă de sens și autenticitate. Povestea vieții sale nu este spusă într-un sens convențional, ci mai degrabă prin momente trecătoare de introspecție și îndoială de sine. Biografia lui Marcello, modelată de întâlnirile sale cu diverse femei – cum ar fi enigmatică Sylvia și fragila actriță Maddalena – reflectă dorința sa de ceva care rămâne. Prin relațiile sale, eșecurile și momentele sale de criză, istoria personală a lui Marcello este în centrul atenției. Este un individ care, în ciuda succesului și a statutului său social, este prins într-o stare de nihilism, reflectând comentariul lui Fellini despre deziluzia elitei italiene postbelice. Senzația de gol spiritual și emoțional, dar și incapacitatea sa de a crea o conexiune de durată cu oricare dintre oamenii din jurul său ilustrează criza existențială profundă din centrul personajului său. Călătoria sa culminează cu o conștientizare tragică în scenele finale ale filmului, în care se trezește incapabil să scape de superficialitatea existenței sale, incapabil să găsească mântuire sau transcendență.

Guido Anselmi, personajul principal din *8½* (1963), reprezintă un alt tip fellinian: individul creativ în criză. Lupta protagonistului cu blocajul creativ și anxietatea existențială este explorată printr-o serie de secvențe fragmentate, neliniare, care oscilează între realitate și fantezie. Guido, un regizor de film care și-a pierdut viziunea artistică, este adânc încurcat într-o rețea complexă de presiuni personale și profesionale. Biografia sa este dezvăluită printr-o structură narativă fragmentată, cu flashback-uri, vise cu ochii deschiși și halucinații, care se amestecă într-un tablou viu care reflectă dezintegrarea sinelui său. Personajele lui Fellini nu sunt niciodată statice, ele evoluând constant, adaptându-se la fluiditatea vieții emoționale și psihologice. Această fluiditate este esențială pentru a înțelege modul în care Fellini tratează biografiile personajelor, deoarece vorbește despre convingerea sa că identitatea nu este o stare fixă, ci un proces dinamic și în continuă schimbare.

Biografia lui Guido este strâns legată de amintirile și fanteziile sale, care sunt portretizate ca piese-cheie ale alcătuirii sale psihologice. Filmul se adâncește în relațiile sale cu femeile, în special cu soția sa, Luisa, și iubita sa, Carla, fiecare dintre ele reprezentând diferite aspecte ale vieții interioare a lui Guido. Interacțiunile sale cu aceste femei dezvăluie conflictele de bază ale personajului său: incapacitatea sa de a se angaja real într-o relație, frica de responsabilitate și căutarea împlinirii artistice și personale. Personajul lui Guido, în acest sens, este mai puțin despre acțiunile sale, cât despre spațiul dintre dorințele sale și realitățile sale. Biografia sa este o colecție

fragmentată de emoții și vise, în continuă schimbare pe măsură ce se confruntă cu presiunile vieții sale profesionale și cu neajunsurile sale personale.

Prin Guido, Fellini explorează biografia artistului – cineva a cărui identitate este indisolubil legată de viziunea sa creativă. Criza artistului este dramatizată în acest 8½, unde căutarea sensului și a coerenței în viața protagonistului îl duce la o epifanie, deși plină de ambiguitate și tensiune nerezolvată. Povestea vieții lui Guido nu este una cu o rezoluție clară, ci de introspecție ciclică, reflectând ambivalența lui Fellini față de noțiunea de închidere artistică și personală.

În timp ce personajele principale ale lui Fellini sunt adesea complexe și cu mai multe fațete, personajele secundare ale cineastului sunt la fel de centrale în construcția tematică și emoțională a filmului. Aceste figuri secundare întruchipează frecvent arhetipuri sau roluri simbolice, care oferă o perspectivă asupra naturii existenței umane, a rolurilor sociale și a contextelor sociale în care operează personajele principale. Adesea, Fellini folosește aceste personaje secundare pentru a reflecta, contrasta sau amplifica biografiile personajelor principale.

Una dintre cele mai izbitoare trăsături ale filmelor lui Fellini este reprezentarea femeilor, care apar adesea ca figuri enigmatice, dar impresionante și memorabile. Aceste femei – întruchipând senzualitatea, inocența și mistica – sunt parte integrantă a călătoriilor emoționale ale protagoniștilor masculini, dar rareori sunt pe deplin realizate ca individualități cu biografii complete. În schimb, ele reprezintă fantezii, dorințe și frustrări, contribuind la propriul sentiment de identitate al bărbaților. Să luăm, de exemplu, personajul Sylviei din *La Dolce Vita*. Sylvia este o vedetă de cinema care reprezintă idealul de neatins al frumuseții, libertății și răsfățului. Biografia ei nu este explorată în profunzime, deoarece există în mare parte ca un obiect al dorinței și o întruchipare a stilului de viață hedonist pe care Marcello îl caută. Cu toate acestea, filmul face aluzie la propria ei istorie personală, sugerând că și ea este prinsă în superficialitatea faimei, deși se face aluzie la acest lucru doar în treacăt. Biografia Sylviei nu este dezvoltată în detaliu, dar prezența ei evidențiază identitatea fracturată a lui Marcello și lupta sa de a-și reconcilia dorințele cu golul său existențial.

În 8½, personajul Claudiei, o altă figură-cheie feminină, reprezintă un ideal de puritate și mântuire care contrastează cu celelalte femei din viața lui Guido. Biografia Claudiei, deși din nou nu este pe deplin dezvoltată, joacă un rol crucial în căutarea sensului lui Guido. Ea reprezintă posibilitatea mântuirii sau a clarității, dar în cele din urmă, la fel ca celelalte femei din film, rolul ei este de a reflecta și de a provoca luptele interioare ale protagonistului.

Fellini își populează filmele cu personaje secundare care întruchipează roluri mai degrabă simbolice sau arhetipale. Acestea includ figuri precum nebunul, clovnul, inocentul tragic și proscrisul social. Aceste personaje servesc adesea ca oglinzi pentru protagoniști, dezvăluind fațete ale personalității lor sau evidențiind aspecte ale contextului social mai larg. De exemplu, în *Noptile Cabiriei* (1957), personajul principal este o femeie a străzii, a cărei poveste este una de dezamăgire emoțională constantă, dar și reînnoire. Biografia personală a Cabiriei este tragică, dar încurajatoare,

deoarece ea întruchipează rezistența spiritului uman în fața eșecului continuu. Interacțiunile ei cu bărbații pe care îi întâlnește de-a lungul filmului – fie că sunt iubiți, exploatare sau escroci – construiesc biografia ei ca una de deziluzie și speranță, oferind un contrapunct emoționant la viețile mai strălucitoare, dar goale, ale celor bogați sau ale figurilor egocentrice din opera lui Fellini.

În filmele lui Fellini, memoria și visul nu sunt simple instrumente narative, ci componente esențiale în construcția biografiei personajului. Aceste elemente îi permit lui Fellini să exploreze fluiditatea identității și modul în care amintirile, fanteziile și dorințele subconștiente ale indivizilor modelează modul în care se înțeleg pe ei înșiși și lumea din jurul lor. Prin încorporarea elementelor de suprarealism și fantastic, Fellini estompează granițele dintre realitatea obiectivă și percepția subiectivă, oferind publicului un mod unic de a interacționa cu viața interioară a personajelor sale.

În 8½, amintirile lui Guido Anselmi despre copilărie, relațiile sale și succesele sale artistice din trecut ies în prim-plan într-o serie de flashback-uri onirice și scenarii imaginate. Aceste secvențe oferă o privire asupra biografiei personajului său, dar nu sunt niciodată prezentate ca fiind simple sau complete. În schimb, ele reflectă natura fragmentată și contradictorie a memoriei umane. Visele lui Guido sunt pline de imagini simbolice și sentimente nerezolvate despre alegerile sale din trecut, atât personale, cât și profesionale. Prin aceste secvențe de vis, Fellini construiește o biografie pentru Guido care este definită nu de cronologia evenimentelor, ci de reziduurile emoționale și psihologice ale experiențelor sale trecute.

În mod similar, în *Amarcord*, un film care privește înapoi la copilăria lui Fellini în orașul de coastă Rimini, memoria este esențială pentru dezvoltarea biografiei personajului. Protagonistul, Titta, este un băiat a cărui viață este modelată de excentricitățile familiei sale, ale orașului său și de schimbările politice și sociale mai ample care au loc în Italia postbelică. Narațiunea este structurată prin amintirile lui Titta și, ca adult care privește înapoi, își reconstruiește trecutul printr-o ceață de nostalgie, umor și absurditate. Biografia lui Titta, ca și cele ale multor personaje ale lui Fellini, nu este construită din fapte sau detalii obiective, ci din lentila subiectivă a memoriei, imaginației și interpretării.

Utilizarea viselor de către Fellini este, de asemenea, un mijloc de a explora conflictele interne care îi conduc personajele. În filme precum *Satyricon* și *La Dolce Vita*, visele servesc ca ferestre către mintea subconștientă a protagonistului, dezvăluindu-i temerile, dorințele și adevărurile ascunse. În *Satyricon*, narațiunea fragmentată și imaginile fantastice evocă o lume în care granița dintre conștient și inconștient este poroasă, iar biografia personajelor devine inseparabilă de mediile suprarealiste în care există.

În concluzie, memoria și visul servesc ca instrumente vitale pentru ca Fellini să dezvolte biografiile personajelor sale. Ele permit o explorare a multiplelor straturi de identitate – modul în care trecutul, fantezia și prezentul contribuie la construirea a cine este un personaj. Aceste elemente întăresc credința lui Fellini în fluiditatea și complexitatea identității personale, arătând că biografia unui personaj nu este niciodată

fixă sau previzibilă, ci evoluează constant pe baza stărilor sale psihologice și emoționale.

În centrul construcției acestor personaje este biografia lor – fie că este vorba de trecutul, amintirile sau istoria personală. Biografiile personajelor lui Fellini nu sunt doar povești de fundal, ci forțe active care le modelează identitățile, dorințele și acțiunile în cadrul narațiunii.

În filmele lui Fellini, personajele sunt rareori definite de o singură trăsătură, ușor accesibilă. În schimb, sunt indivizi cu o structură complexă, ale căror biografii se desfășoară în moduri neliniare, adesea prin amintiri fragmentate, vise și revelații personale. De exemplu, în *8½*, biografia lui Guido Anselmi o descoperim treptat. Trecutul său, inclusiv relațiile eșuate, traumele din copilărie și deziluzia față de cariera sa, îi modelează starea psihologică și devine un punct focal al filmului. Prin amintirile fragmentate și secvențele de vis ale lui Guido, Fellini prezintă portretul unui om sfâșiat între realitate și fantezie, în care granițele dintre cele două se estompează și trecutul reapare constant.

Această utilizare a biografiei în *8½* servește nu numai pentru a oferi context pentru tulburările actuale ale lui Guido, ci și pentru a reflecta lupta universală dintre identitatea de sine și trecerea timpului. Personajul nu este doar o victimă a circumstanțelor sale, ci un produs al amintirilor, regretelor și dorințelor sale. În acest fel, biografia îi permite lui Fellini să exploreze funcționarea interioară a minții umane, portretizând personajele ca entități dinamice modelate de istoriile lor personale, mai degrabă decât figuri statice într-o narațiune predeterminată.

În *La Strada*, biografia personajului Gelsomina este esențială pentru călătoria ei tragică. Născută în sărăcie, ea este vândută unui om puternic brutal, Zampano, iar povestea ei de abuz și supunere se desfășoară ca parte a unui comentariu existențial mai amplu despre suferința umană. Prin istoria personală a lui Gelsomina, Fellini examinează teme precum inocența, exploatarea și căutarea sensului într-o lume plină de cruzime. Biografia ei nu explică pur și simplu acțiunile ei; dezvăluie forțele sociale și emoționale care îi modelează soarta, făcând-o un simbol al vulnerabilității și puterii inerente condiției umane.

Fellini și-a infuzat adesea filmele cu elemente autobiografice, ceea ce a făcut personajele mai ușor de identificat și mai personale, atât pentru el, cât și pentru public. În multe privințe, filmele în sine devin o explorare a propriilor amintiri și experiențe ale lui Fellini. Personajele sale reflectă frecvent propria sa viață, cum ar fi cariera sa timpurie ca jurnalist și caricaturist, relațiile sale personale sau fascinația sa pentru circ și lumea spectacolului. Acest amestec de biografie între regizor și personajele sale permite o rezonanță emoțională mai profundă în filmele sale.

De exemplu, în *La Dolce Vita*, Marcello Rubini, un jurnalist de ziar tabloid deziluzionat, poate fi văzut ca o extensie a propriilor experiențe ale lui Fellini în navigarea dilemelor morale și existențiale ale vieții la Roma în timpul boom-ului postbelic. Prin Marcello, Fellini critică atât superficialitatea, cât și golul culturii moderne a celebrităților, făcând aluzie și la propriile sentimente de alienare și pierdere.

Biografia lui Marcello – amintirile din copilărie, încurcăturile romantice și nemulțumirea față de viața sa profesională – oglindește sentimentul lui Fellini de a fi prins între două lumi: lumea faimei și a materialismului și lumea mai spirituală și introspectivă a împlinirii personale.

Detaliile biografice ale personajelor lui Fellini au, de asemenea, o funcție tematică mai mare în contextul filmelor sale. Istoriile lor personale sunt adesea folosite pentru a sonda probleme precum identitatea, căutarea sensului și tensiunea dintre fantezie și realitate. În *Amarcord*, Fellini creează o narațiune semi-autobiografică plasată în orașul său natal Rimini în timpul copilăriei sale. Personajul Titta, protagonistul filmului, reflectă propria tinerețe a lui Fellini în Italia post-fascistă și, prin experiențele lui Titta, publicul este invitat într-o lume care îmbină nostalgia cu reflecția critică. Natura biografică a filmului permite o meditație mai amplă asupra complexității memoriei, impactul evenimentelor istorice asupra vieții individuale și construirea identității într-un context cultural și politic specific.

Circul și personajele de circ, atât de prezente în multe filme ale sale, își au originea în copilăria lui Fellini, amintirile lor având o influență majoră în creația sa, după cum se poate vedea din mărturisirile sale din cartea sa de dialoguri (*Fellini despre Fellini*): „Sunt destul de încurcat că trebuie să vorbesc, din nou, de circ, după ce am spus atât în toate filmele mele. Pot mărturisi că existau anumite coincidențe, mai mult sau mai puțin misterioase, indescifrabile. Un fel de reverberație exaltantă, profetică, ce anticipa; iată, îmi amintesc ce am simțit prima dată când am pus piciorul sub bolta uriașă, umedă, tăcută a unui cort de circ. Eram acasă, în golul fermecat cu rumegușul umed, cu loviturile de ciocan, zgomote surde care veneau nu se știe de unde, nechezatul câte unui cal... Era circul copiilor, cel pe care l-am descris în «Clovonii», un circ probabil foarte mic părăndu-mi însă imens, o aeronavă, un aerostat, ceva în care s-ar fi putut călători. La ora spectacolului, așezat pe genunchii tatei, auzind explodând în jurul meu trompete, lumini, aplauze, bătăi de tobă, glumele deocheate țipate de clovni și iraționalitatea lor de prostănaci bufoni, zdrențăroși, caraghioși, am avut, foarte confuz, impresia că mă așteptau pe mine. Mi se părea că mă recunosc asemeni paiatelor lui Mangiafuoco sau când apărea pe scenă în fund, către pânză, Pinocchio pe care-l salutau ca pe unul de-al lor, strigându-l pe nume, sărutându-l, dansând cu el toată noaptea. De fapt, am fost în fiecare zi la circ, atât cât a rămas cortul sub ferestrele noastre, urmărind repetițiile și toate spectacolele. Odată ai mei m-au căutat cu disperare până la miezul nopții, nimeni nu bănuia că eram prin preajmă. S-a aflat despre fugă și peste o săptămână, profesorul meu Riva Giovannini m-a dojenit public, în clasă: «Avem printre noi o paiată», a spus arătându-mă cu bastonul. Am fost gata să leșin de plăcere” (Fellini, 2007).

Așadar, personajele lui Fellini există adesea ca entități creative pentru explorarea de către regizor a propriei sale biografii. Prin crearea unor personaje ale căror vieți și emoții sunt împletite cu ale sale, Fellini generează un sentiment de intimitate și autenticitate, atrăgând publicul în lumea emoțională a filmului.

În concluzie, biografia este parte integrantă a construcției personajelor lui Fellini. Servește nu numai ca mijloc de dezvoltare a profunzimii și complexității emoționale, ci și ca instrument pentru explorarea temelor mai largi ale identității, memoriei și trecerii timpului. Personajele lui Fellini nu sunt niciodată doar persoane – ele sunt reprezentări vii ale funcționării interioare a psihicului uman, modelate de trecutul lor și de contextele sociale în care trăiesc. Prin utilizarea biografiei, Fellini creează personaje care își transcend rolurile într-o narațiune și devin figuri universale, întruchipând dilemele existențiale și adevărurile universale ale experienței umane, cu rădăcini în experiența și amintirile personale.

Referințe bibliografice:

- Fellini, Federico. 2007. *Fellini despre Fellini. Convorbiri despre cinema cu Giovanni Grazzini*. București: Editura Humanitas.
- Nițescu, Doru. 2009. *Interviuri despre Fellini*. București: Editura UNATC Press.
- Nițescu, Doru. 2009. *Il cinema-menzogna sau Incursiune în cinematograful fellinian*. București: Editura UNATC Press.

Ioan MIHĂILESCU
(Universitatea de Vest
din Timișoara)

**Franz Liszt –
Rapsodia spaniolă pentru pian**

Abstract: (Franz Liszt – Rhapsodie Espagnol for Piano) Musically, the romantics cultivated an asymmetric melodious structure; the harmonic conception is more colorful, more varied, the existing polyphony is more in the form of overlapping sound planes. The timbral, rhythmic and architectural diversity is much more pronounced than in Classicism. Franz Liszt, a musician with a complex biography, had a special predilection for the genre of rhapsodies. All Lisztian piano innovations are present in *Rhapsodie Espagnol*: chromatic scales, arpeggios, thirds, sixths, parallel octaves, chords in different registers of the piano. It is approached by pianists who wish to integrate them into a valuable work - not only for its virtuosity, but also for its diverse expression and its romantic musical construction.

Keywords: *Romanticism, Liszt, Piano, Rhapsodie Espagnol, virtuosity.*

Rezumat: Pe plan muzical, romanticii cultivă o melodicitate de structură asimetrică; concepția armonică este mai colorată, mai variată, polifonia existentă este mai mult sub forma suprapunerii planurilor sonore. Diversitatea timbrală, ritmică și arhitecturală este mult mai pronunțată decât în Clasicism. Franz Liszt, muzician cu o biografie complexă, a avut o predilecție specială pentru genul de rapsodie. Toate inovațiile pianistice lisztiene sunt prezente în *Rapsodia spaniolă*: game cromatice, arpegii, terțe, sexte, octave paralele, acorduri în diferite registre ale pianului. Lucrarea este abordată de pianiștii care doresc să le integreze într-o lucrare valoroasă - nu doar pentru virtuozitatea ei, ci și pentru expresia diversă și construcția muzicală de tip romantic.

Cuvinte-cheie: *Romantism, Liszt, pian, Rapsodia spaniolă, virtuozitate.*

La Franz Liszt observăm o biografie complexă, o viață care a oscilat între triumf, între o recunoaștere plenară a sa ca muzician și artist complex de către societatea timpului și retragerea în singurătatea monahală, în ultimii ani ai vieții.

Nu se poate vorbi de muzicianul Liszt fără să fie asociat cu spiritul Romanticismului, pe care l-a manifestat în creația sa. De aceea, o parte din introducerea la prezentarea biografiei lui Liszt va detalia principalele caracteristici ale Romanticismului.

Pe plan muzical romanticii cultivă o melodicitate de structură asimetrică; concepția armonică este mai colorată, mai variată, polifonia existentă este mai mult sub

forma suprapunerii planurilor sonore. Diversitatea timbrală, ritmică și arhitecturală este mult mai pronunțată decât în Clasicism. Virtuozitatea prezentă în lucrările romanticilor este incontestabil un aport esențial la dezvoltarea tehnicilor instrumentale.

Biografia lui Franz Liszt merită a fi studiată fiindcă reflectă felul în care s-a dezvoltat personalitatea sa, raportată la evenimentele exterioare care s-au succedat pe parcursul vieții (1811–1886). Studiul de față încearcă să facă legătura între ideile forță ale Romantismului și declanșarea, poate datorită lor, a unor anumite evenimente din viața compozitorului.

Liszt a avut o viață lipsită de suferințele fizice ale unui Beethoven sau de intensitatea vieții scurte a lui Mozart sau Schubert. El a trăit însă intens idealurile Romantismului în viața sa destul de lungă și a demonstrat contemporanilor importanța deschiderilor pe care Romantismul le poate aduce în artă și chiar în viață.

În concepția artiștilor romantici, muzica devine în ierarhia artelor cea mai înaltă formă de exprimare a esenței trăirilor umane, prin ea se crează nenumărate posibilități de cunoaștere și de redare a sentimentelor omenești. Aceștia consideră că poezia și dramaturgia sunt arte care doar împreună cu muzica pot realiza stări emoționale complexe.

În întreaga sa creație, Liszt a dovedit acest lucru. Creația pentru pian cuprinde piese în general programatice, studii care au revoluționat tehnica pianistică dar și *Sonata în si minor* – o capodoperă care îmbină forma cu genul de sonată. „Muzica pentru pian capătă un alt caracter, accentul cade mai ales pe tendința spre plenitudinea sonoră și spre lărgirea câmpului de sonoritate al pianului.” (Bălan, 1963, p. 269).

Concertele pentru pian și orchestră Nr. 1 în mi bemol major și Concertul Nr. 2 în la major, precum și *Dansul macabru* nu mai țin cont de cadrul unui concert clasic, în trei părți, ci înlanțuie secțiunile fără pauză. *Dansul macabru* are la bază motivul *Dies irae*, variat și regizat într-o manieră originală.

Tematica bogată a genurilor muzicale promovate de compozitorii romantici este rezultatul colaborării dintre muzician și omul de litere. Subiecte istorice și de legendă devin teme ale unor lucrări muzicale romantice. Liszt este creatorul poemului simfonic cu program. El a activat însă și pe tărâm literar. În lucrarea autobiografică *Pagini romantice*, Liszt prezintă cu mult talent literar aspecte ale vieții sale de la Paris, de la Weimar sau confesiuni sub forma *Scrisorilor unui bacalaureat în muzică* (Liszt, 1985). Nu este întâmplător că dorește să exprime și prin cuvinte acele trăiri romantice, situațiile care s-au conturat în viața sa.

Descrierea naturii și prezența omului în natură formează o altă categorie de teme romantice. Călătoriile pe care Liszt le-a efectuat în diferite perioade ale vieții s-au reflectat în piese pentru pian cuprinse în *Anii de pelerinaj (Italia și Elveția)*. Elementul fantastic este exploatat și alternează cu imagini și acțiuni reale.

O altă trăsătură a muzicii romantice constă și într-o puternică legătură cu folclorul. Melosul și ritmica populară sunt folosite ca bază pentru preluări și prelucrări în muzica instrumentală și simfonică. Folclorul, studiat și folosit în genurile cele mai larg răspândite: cântece, jocuri, balade, atrag atenția artistului. Liszt a avut o predilecție

specială pentru genul de rapsodie, poate datorită faptului că putea să desfășoare discursul muzical în structuri muzicale mai libere ca formă și adaptate conținutului rapsodic de influență populară.

„În încheierea rapsodiilor, compozitorul nu a urmat o anumită regulă și nici nu a repetat aceeași structură. În aceste lucrări se comportă ca un rapsod liber, care cântă melodiile una după alta, fără să considere legat în înlănțuirea lor de vreo normă.” (Bălan, 1963, p.247)

În ceea ce privește melodiile sau dansurile alese:

„Liszt nu își lua, în general, temele din colecțiile de cântece și dansuri, o mare parte din melodiile folosite le-a cules singur. Asculta cântecele ȝiganilor lăutari și de multe ori le nota chiar acolo unde le ascultase.” (Bălan, 1963, p. 246)

Pe Liszt îl atrăgeau cântecele virtuozelor ale lăutarilor, dansurile pline de viață, ceea ce se reflectă în rapsodiile sale ungare.

Dar în prelucrările sale, Liszt se inspiră nu numai din teme ungare pe care le auzea de la ȝiganii lăutari, ci și din teme care erau proprii folclorului sud-est european sau din muzica peninsulei iberice. Predilecția lui Liszt pentru rapsodii se reflectă și în numărul de lucrări de gen compuse: 19 rapsodii ungare, *Rapsodia spaniolă* și *Rapsodia română* (care se găsește în manuscris la Weimar).

Studiul de caz propus pentru analiză prezintă o lucrare care înglobează experiențe complexe din viața lui Liszt – *Rapsodia spaniolă* pentru pian.

Retragerea în viața monahală a lui Liszt în cea de a treia perioadă a vieții sale a surprins pe toată lumea care îl cunoștea. Tendința sa spre misticism a fost poate generatoarea acestei hotărâri, dar de fapt nu era o schimbare esențială în viața sa, ci, așa cum mărturisea într-o scrisoare din 3 mai 1865:

„Schimbarea intervenită în viața mea nu aduce nici un fel de transformări hotărâtoare, deoarece noua mea situație nu-mi impune nici un fel de privațiuni incomode; voi trăi respectând regulile, fără ca din punct de vedere moral să mă simt câtuși de puțin stânjenit.” (Bălan, 1963, p. 159)

După această hotărâre, care îi va acorda liniștea necesară creației, continuă să compună cu pasiune, una dintre lucrările scrise în această perioadă fiind *Rapsodia spaniolă* pentru pian. Ea dovedește tocmai spiritul viu și versatil al lui Liszt, care nu pune bariere între viață, creație și credință sau convingeri religioase.

Partitura *Rapsodiei spaniole* a fost începută la Roma, se pare că în 1863, inspirată de un turneu în Spania și Portugalia din anii 1844-1845. Lucrarea conține variațiuni pe tema *La folia* și o *Jota aragonesa* (prima parte din *Jota* pare să fie inspirată de *Capriccio brillante* – Uvertura spaniolă nr. 1 de Glinka). Tot sub influența acelui turneu a compus și o *Fantezie de concert* pe teme spaniole și alte piese, denumite *Reminiscențe*. Se pare că Liszt revine asupra conținutului și formei *Rapsodiei spaniole*

în 1864, piesa fiind definitivată și tipărită în 1867. Hans von Bülow este interpretul care s-a ocupat ca această piesă să prindă contur final, fiind chiar cel mai bun interpret al acesteia la timpul respectiv. Datorită lui Bülow, *Rapsodia spaniolă* a devenit una din piesele favorite ale elevilor lui Liszt, pe care o interpretau des în concerte.

Inițial Liszt a dorit să dedice piesa prințesei franceze Eugénie, de origine spaniolă, dar apoi s-a răzgândit și a pus în subtitlu doar descrierea celor motive principale: *Folies d'Espagne* și *Jota aragonesa*.

La folia este o temă de dans, de origine portugheză, răspândită în toată peninsula iberică între secolele XV – XVII. Compusă în măsura de 3/4 sau 3/2, tema se dezvoltă în variațiuni. Vocea superioară are o structură ritmică ce amintește de *sarabandă*. Începând cu secolul XVIII, pe baza acestei teme se formează succesiuni dansante, după 1650 vorbindu-se frecvent despre *folies d'Espagne*. Multe piese instrumentale sunt cunoscute sub numele de *folia*, ca forme variaționale adoptate de către compozitori precum M. Farinelli, A. Corelli, A. Vivaldi, J. S. Bach, D. Scarlatti.

Jota este un dans în metru ternar, de asemenea în 3/4 sau 3/8, care se dansa de obicei acompaniat de chitară. Se cunosc mai multe tipuri de *jota*, *jota aragoneză* fiind un dans mai nobil, foarte răspândit și folosit adeseori de către compozitori.

Caracterul *Rapsodiei spaniole* compusă de Liszt este divers, dar preponderent virtuos. Poate fi caracterizată astfel:

„Muzica lui Liszt este o muzică impetuoasă și de bravură, cu un efect dinainte calculat, cu o poză sfidătoare, cu o rezolvare triumfătoare a celor mai mari dificultăți tehnice. E o muzică cinetică, menită să epateze.” (Schonberg, 1997, p.1980)

Ceea ce nu înseamnă că Liszt a neglijat latura subiectivă și de sensibilitate, prezentă de asemenea în *Rapsodia spaniolă* (de exemplu în secțiunea *Un poco meno allegro*, măs. 310 – 378).



Exemplu nr. 1: Măsurile 310-317

Secțiunile sunt clar delimitate prin conținutul și prelucrarea temelor principale. Introducerea în *Lento* este o deschidere de tip orchestral, majestuoasă, urmată de o cadenza *ad libitum*, în care pianistul își etalează deja virtuozitatea pe arpeggii tumultuoase.

Începând cu măsura 10 se intonează tema *Folies d'Espagne* în *Andante moderato*. Acompaniată doar de acorduri la început, tema este *variata* de la măsura 26, iar discursul se amplifică prin dinamizare ritmică și prin creșterea pragurilor de nuanțe. Cele 16 măsuri ale temei sunt transpuse în variațiuni din ce în ce mai complexe pianistic, care respectă inițial numărul de măsuri al temei.



Exemplu nr. 2: Măsurile 10-16

De la măsura 74 însă nu se mai respectă cele 16 măsuri, în variațiunea cu indicația *non forte, espressivo ed un poco agitato*. Liszt adaugă pasaje pianistice, secvențări ascendente și descendente de triolete până la măsura 98. Aici reapare tema *variata*, în acorduri și extinsă pe trei registre. Dar și această variațiune este amplificată și lărgită începând cu măsura 113 cu secvențe în octave paralele, până la *Allegro animato*, în măsura 118.



Exemplu nr. 3: Măsurile 72-75

Se dezvoltă o concluzie bazată pe motivul din măsurile 118-119, secvențat, care face modulația spre mi major (relativa majoră a temei care este în do diez minor). De la măsura 130 o tranziție realizează modulația spre re major, tonalitatea următoarei secțiuni a rapsodiei, *Jota aragonesa*.



Exemplu 4: Măsurile 134-137

De inspirație populară, dar preluată deja în muzica cultă, *jota* aduce un contrast de caracter și de culoare față de secțiunea precedentă, fiind și în alt cadru tonal: tonalitatea re major. *Jota* are o parte dansantă, sclipitoare (măs. 134 – 166) și una grațioasă, delicată, cu indicația (măs. 166 – 190). Variațiuni care pun alte elemente pianistice în valoare se desfășoară până la măsura 310 – *Un poco meno allegro*.

La măsura 310 apare o nouă temă, a treia temă a lucrării, sugerată printr-un gen de recitativ tipic lisztian și conturată ca temă începând cu măsura 335, în fa major. Caracterul rapsodic este aici pus în valoare, această secțiune fiind dezvoltată mai liber și într-un mers tonal mai divers: fa diez minor, fa major, la bemol major, mi major, până la revenirea temei *jotei*, dar în si bemol major de această dată, la măsura 378. Variațiunile pe tema *jotei* amplifică discursul muzical până la măsura 502, când se realizează o cadență pentru instaurarea, din nou, a tonalității re major.

Molto vivace este o concluzie virtuoasă a *Jotei*, dar și o trecere, începând cu măsura 522, spre afirmarea temei a treia, de această dată în si bemol major și într-un caracter victorios.



Exemplu nr. 5: Măsurile 519-523

Pasaje cromatice, caracteristice pianisticii lisztiene fac trecerea spre alt caracter al temei a treia, *scherzando e staccato*, în re major, amplificat din ce în ce mai mult ca nuanță și ca repartizare pe registre. Se cadențează în măsura 632 pe re major, de această dată fiind readusă tema *foliei* într-un caracter triumfal, pînă la măsura 642. Două măsuri fac tranziția spre afirmarea temei a treia, tot victorios, în re major (măs. 645), măsura 648 cu auftakt marcând intrarea în codetta finală, din nou structurată în mod orchestral, ca începutul lucrării, dar cu un puternic caracter concludziv, în re major.

Toate inovațiile pianistice lisztiene sunt prezente în această lucrare: game cromatice, arpegii, terțe, sexte, octave paralele, acorduri în diferite registre ale pianului. Este abordată de pianiști care doresc să le integreze într-o lucrare valoroasă nu doar pentru virtuozitatea ei, ci și pentru expresia ei diversă și construcția sa muzicală de tip romantic.

Astfel, *Rapsodia spaniolă* înglobează întreg spiritul romantic și experiența de viață și creație a compozitorului Franz Liszt. Cele trăite de el sunt transfigurate în pagini de o scilpitoare virtuozitate, care cuprind însă și notele de lirism ale sensibilității sale romantice.

Bibliografie

- Angi, Ștefan – *Prelegeri de estetică muzicală*, vol. I și vol. II, Editura Universității din Oradea, 2004.
Bălan, Theodor – *Liszt*, Editura Muzicală, București, 1963.
Leahu, Alexandru – *Maeștrii ai claviaturii*, Editura Muzicală, București, 1976.
Liszt, Franz – *Pagini romantice*, Editura Muzicală, București, 1985.
Schonberg, Harold - *Viețile marilor compozitori*, Ed. Lider, București, 1997.
Teodorescu-Ciocănea, Livia – *Tratat de forme și analize muzicale*, Editura Muzicală, București, 2005.
Timaru, Valentin – *Compendiu de forme și analize muzicale*, Universitatea Transilvania, Brașov, 1997.

Patricia NEDELEA
(Universitatea de Vest
din Timișoara)

Jurnalul de actor ca artă a memoriei – un alt fel de biografie

Abstract: (The Actor's Diary as the Art of Memory – A Different Kind of Biography) The actor's diary reveals the truth and it gives one the courage to write it down. The journal encourages self-discipline and mental organization. It puts a mirror in front of the eyes of its author and it helps one understand the inner fears and frustrations. The actors' diaries ultimately demystify a profession that many people see through rose-coloured glasses. Giulio Camillo's Memory Theatre was a utopian architectural system that promised to make universal knowledge visible. It was also meant to transform its sole spectator into rhetorician more skilled than Cicero. But that's precisely what theatre actually does - on a symbolic level. This is why the actor's journal can be seen as a double mnemonic proces, extremely useful for both actor and reader.

Keywords: *Diary, Actor, Art of Memory, Remembrance, Theatre.*

Rezumat: Jurnalul de actor revelează adevărul și îi dă curajul studentului actor de a pune acest adevăr pe hârtie. Încurajează auto-disciplinarea și organizarea mentală. Pune o oglindă în fața ochilor celui care îl scrie și îl ajută să își înțeleagă propriile frici și frustrări. Jurnalul studenților actori în cele din urmă demistifică o profesie pe care mulți o privesc de dinafară prin lentile colorate. Teatrul lui Giulio Camillo a fost un sistem utopic arhitectural care promitea să facă vizibilă cunoașterea universală, cu scopul de a-l transforma pe spectator într-un retor mai talentat decât Cicero. Dar exact asta face teatrul azi - la nivel simbolic. Este o artă a memoriei, exact ca și un jurnal. Din acest motiv jurnalul de actor poate fi văzut ca un dublu proces mnemonic, fiind extrem de util atât pentru actor cât și pentru cititor.

Cuvinte-cheie: *jurnal, actor, arta memoriei, rememorare, teatru.*

Tema abordată în acest articol se încadrează în mod fericit în tematica noastră *Biografia. Noi perspective metodologice, delimitări tematiche, studii de caz*, articolul având ca temă principală scrierea jurnalului de actor și utilitatea acestui demers memorialistic. (Nedelea, 2024) Articolul își dorește însă, dincolo de scopul evident de a defini și clarifica conceptul de jurnal de actor ca Artă a Memoriei, să îl inspire și instruiască pe cititorul care nu este pe drumul vocațional al teatrului despre ce înseamnă, de fapt, a fi student actor, a face teatru, a lucra în acest domeniu, oferind o viziune realistă asupra unei meserii adesea romanțate și neînțelese dinafară.

În anii precedenți i-am provocat pe studenții de la secția Actorie-Română și Masterat în Artele Spectacolului să scrie câte un jurnal de actor. Este de subliniat încă de la început necesitatea practică a unui demers memorialistic pentru studenții practicieni ai artei actoriei, demers aparent neașteptat și provocator de a se expune de astă dată în scris și nu pe scenă, așa cum îi îndeamnă în mod firesc alegerea acestei profesii histrionice. Există multiple motivații care sprijină acest demers - precum dezvoltarea curajului de a scrie, a vocabularului și exprimării, astfel încât apoi studenților le va fi mai ușor să scrie o teză academică și poate chiar dramaturgie proprie. Jurnalul de actor reprezintă un ajutor enorm pentru teza viitoare, care va fi tot analiză de rol (evident, ca să poți analiza rolul trebuie mai întâi să îți amintești lucrul la el). Jurnalul este o invitație spre o auto-reflecție controlată care contribuie la conștientizarea unor amănunte majore ale procesului de creație, pe care altfel ar fi uitate pentru totdeauna. De asemenea, jurnalul profesional de actor poate fi cathartic: jurnalul acesta, ca de altfel orice fel de jurnal, este terapie. El stimulează autodisciplina, fiind metodic, cronologic, disciplinat. Poate produce revelații (studentul realizând ce progres a făcut și care au fost momentele cheie ce au produs asta). De asemenea, prin străduința de a respecta cronologia lucrurilor se obține o ordonare mentală de care studentul are o nevoie majoră în scrierea tezei sale viitoare.

Nu vom reconstrui aici o istoriografie detaliată dedicată Artei Memoriei, procedeu pedagogic revelator care își are originile în antichitate și continuă în renaștere, dar ne vom referi la modalitățile în care această artă este pusă în practică prin intermediul jurnalului de actor, detectând mai multe momente esențiale ale procesului de relaționare cu rolul, aceste momente fiind structurate și separate tematic și cronologic în cinci direcții majore.

O istoriografie a Artei a memoriei ar detalia cum și când a apărut aceasta și ce autori au scris (în antichitate, în renaștere dar și în contemporaneitate) despre ea. Totuși, câteva caracteristici majore vor fi trasate. Arta memoriei clasică a fost profund etică și morală. Ea a fost folosită în retorică - nu pentru obținerea unor interese personale, ci la modul etic, pentru rostirea adevărului, după cum a subliniat Platon în *Phaedrus*. Apoi, cu Albertus Magnus și Thomas Aquinas, *ars memorativa* s-a direcționat și mai clar de la retorică la etică. În tratatul *De bono* al lui Albertus Magnus (bazat pe cele patru virtuți cardinale Forța, Temperanța, Justiția, Prudența), memoria este prezentată ca o artă a Prudenței (care privește deodată cu cele trei fețe ale ei spre trecut, prezent și viitor). (Albertus Magnus, 1987) La Aquinas, Memoria are o mare importanță practică, dar și una didactică și religioasă. Există o diferență importantă între mnemotehnica antichității și cea medievală: în retorica antichității *memoria* avea de a face cu felul de a construi un discurs bun și eficace, în timp ce în retorica medievală *memoria* are de a face cu construcția sufletului.

Petrarca a făcut tranziția de la arta memoriei medievale la cea renescentistă. (Yates, 1984, 110) Cel mai citat tratat despre memorie al perioadei¹ este însă *Congestorium artificiosae* al lui Romberch, iar apoi Ramon Lull² a introdus conceptul de mișcare în memorie. Cartea lui Yates despre *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, (Yates, 1991) deși centrată în jurul figurii lui Giordano Bruno, este direct conectată cu relația dintre Arta memoriei și tradiția hermetică. În Renaștere au existat două curente opuse, unul rațional (exemplificat de Erasmus) și altul ermetico-ocultist neoplatonic, acesta din urmă a fost exemplificat de Giulio Camillo (Yates, 1984, 129-160) și legendarul proiect al acestuia numit Teatrul Memoriei, o construcție utopică, descrisă de Camillo în tratatul *L'idea del teatro*, construită (între anii 1519-1544) din lemn, pentru un singur spectator: regele însuși (Francis I, regele Franței).

Câteva caracteristici ale Artei Memoriei, detectate de istoricii artei memoriei – din antichitate și până azi, după cum urmează: 1. Nevoia de imagini vizuale, 2. Ordinea, 3. Loci / Locurile memoriei, 4. Regularitatea, 5. Repetiția, 6. Elementul șocant și de neuitat, 7. Elementul personal, particular, 8. Similitudinea și contrarietatea și 9. Sistemul arhitectural. Fiecare dintre acestea a fost explicat și exemplificat pentru ca apoi să se treacă la *Partea a II-a* a volumului.

Jurnalele studenților actori reflectă drumurile atât de diferite către roluri și procesele de lucru la spectacole, precum și felul în care Arta Memoriei funcționează în practica scrierii unor jurnale de studenți actori. În funcție de temele și subiectele atinse, se pot detecta un număr de cinci direcții (sau momente) majore, în funcție de o ordine și o secvențialitate pe care le presupune apropierea studentului actor de rol. Astfel, un prim moment e dedicat anticipării rolului (cu tot cu așteptarea, castingul, citirea distribuției și toate emoțiile aferente acestui proces), altul primei întâlniri și lecturi a acestuia, un al treilea moment important îl constituie rememorarea unei iubiri dintre actor și rolul său, al patrulea reamintește relațiile care au contat - relații scenice cu alți actori, dar și cu regizorul, cu părțile pozitive și negative ale acestor întâlniri și, în sfârșit, am trecut apoi la momentul care rememorează ziua premierei spectacolului la care s-a lucrat, încheind această amintire, acest ciclu, această călătorie jurnalistică și mnemonică.

Primul moment, reflectând memoria unei anticipări arată în mod edificator ce înseamnă un rol nou, o experiență nouă, un casting luat pentru un student actor: „o gură de aer, atunci când simți că te sufoci” (citat dintr-un jurnal de student actor). Mai mult decât o bucurie, mai mult decât o reușită. Un început - cu senzațiile fizice și mentale pe care le creează acesta. Senzații care rămân aici, în mnemonica scrisului și acolo, în mintea actorului care și le va aminti și mâine, și peste cincizeci de ani (chiar dacă diferit, poate mai puțin detaliat, sau poate exagerat).

¹ Frances Yates îl menționează pe Ragone's *Artificialis memoriae* (1434) și apendicele unui tratat despre retorică tipărit în Veneția: Jacobus Publicius, *Oratoriae artis epitome* (Venice: Erhard Ratdolt, 1482). Yates, *The Art of memory*, 82.

² Dacă arta medievală a artei memoriei clasice e asociată cu Dominicanii (după Augustin), varianta lui Lull e asociată cu Franciscanii. Varianta lui Lull nu provine din retorică ci din tradiția filozofică Platonică.

Un al doilea moment major ar fi memoria primei întâlniri cu rolul – care exemplifică modalitățile în care, apelând la memoriile lor personale, studenții actori își rememorează stările și impresiile acestui prim contact fizic rolul – viitoarea lor iubire sau – după caz – coșmar. Arta memoriei aduce de această dată la lumină impresii și așteptări simțite și puse ulterior în cuvinte. Câteva cuvinte dintr-un jurnal citat merită re-citate (și memorate) pentru că par că anunță momentul următor: „*Întâlnirea cu personajul se identifică cu primele întâlniri cu un bărbat: primele priviri, ocheade, prima privire, primele cuvinte, tatonarea, cunoașterea*”. Relația cu personajul începe cu niște ocheade (fizice și mentale) și continuă cu o mare iubire (sau cu o mare ură, în unele cazuri). Dar despre această relație se va vorbi pe voci multiple și memorabile în momentul viitor.

Momentul întâlnirii propriu-zise cu rolul vorbește – prin vocile multiple ale studenților actori – despre relația tumultuoasă și amoroasă a acestora cu rolul. Iubirea sau ura sunt cele două mari emoții în jurul cărora se învârtesc fragmentele de jurnal, deoarece rareori un rol îl lasă indiferent pe cel care îl interpretează, mai ales că în timpul facultății (cei trei ani, plus cei doi ani de masterat, dacă e cazul) nu există un număr foarte mare de roluri jucate: fiind puține, iau mult timp și înseamnă, cu siguranță, ceva. Am expus, în mărturiile studenților, modalitățile în care s-au apropiat de rol și felul în care își rememorează sentimentele trecute. Arta memoriei a adus la lumină iubiri amintite felurit, dar mereu puternic.

Memoria unor relații scenice este al patrulea moment important al rememorării. Acesta mută atenția cititorului de pe relația actorului cu personajul pe relațiile interumane (cu regizorul și cu partenerii de scenă) trezite de lucrul împreună la spectacol. Acest moment vorbește - prin vocile multiple ale studenților actori - despre relațiile dinamice și transformative care se pot naște între actor și regizor și între actor și partenerii de scenă în timpul lucrului la un spectacol (relații la fel de tumultuoase și amoroase precum aceea dintre actor și rol). Și aici este vorba despre atracție și respingere, despre iubirea și opusul acesteia, pentru că asta este viața de actor: într-un cuvânt, memorabilă. Emoțiile sunt intense, spiritele sunt încinse, se lucrează direct pe inimă, direct cu sufletul. Concluzia a este că „*teatrul nu se face singur (...) Teatrul este cu și despre oameni*” (citez din nou dintr-un jurnal de student actor prezentat ca temă la cursul meu), iar relațiile interumane care se întâmplă pe scenă și în jurul acesteia sunt fundamentale și, după cum am putut vedea în diversele exemple date în acest moment, memorabile.

Momentul final (dacă putem vorbi vreodată despre un final al relației cu rolul) constă în memoria premierei. Aceasta rememorează prin vocile studenților actori momentul cel mai așteptat și mai temut, acela al primei reprezentări în fața public a muncii lor. Dacă întâlnirea cu rolul este ca o primă întâlnire, iar munca de la repetiții poate fi văzută (dacă dorim să romanțăm procesul de creație) ca perioada de flirt și îndrăgostire, premiera este cu siguranță prima noapte de dragoste - anticipată, dorită, temută. Acest ultim moment prezintă apogeul întâlnirii cu rolul. Dar spectacolul se poate relua, iar munca actorului la rol e nesfârșită. În ciuda eficacității artei memoriei,

tot nu reușim să spunem vreodată totul. Nici să comentăm până la sfârșit totul, tot ce au spus alții. Nu există nici spectacol terminat, nici carte finalizată – mereu ar mai fi de spus sau de făcut ceva, cât încă mai trăim. Și tot ce a fost rămâne în noi, cu noi, mereu rememorat, înconștient selectat, clasificat și categorizat.

Au mai rămas de tras câteva concluzii, prima dintre acestea fiind de fapt insistența îndemnată adresată studentului actor de a ține un jurnal al experiențelor sale teatrale, pentru că a face teatru este despre a rememora, a face să trăiască, a nu uita – o piesă, niște mișcări, o lume, o creație, o vrajă. Jurnalul de actor spune adevărul. Și îi dă curaj actorului să se manifeste în scris, îi dezvoltă capacitatea de a o face, jurnalul dezvoltând autodisciplina și ordonarea mentală. Iar în cazul de față, jurnalele de actor demitizează această profesie pe care multă lume o vede prin niște ochelari cu lentile roz.

Vorbeam despre *Teatrul memoriei* al lui Giulio Camillo, acel utopic sistem arhitectural da artă a memoriei care promitea să facă vizibilă cunoașterea universală. Teatrul acela de lemn, prin magia sa, se presupunea că îl va face pe spectator (regele care a plătit construcția aceasta fiind acel unic spectator) mai înțelept, pentru că acesta ar fi fost, dintr-o singură privire, în contact direct cu întreaga înțelepciune a lumii. Și cu adevărul. Și mai era menit și să îl transforme pe singurul său spectator într-un retor mai priceput decât Cicero.

Dar tocmai asta face teatrul – la nivel simbolic. Reamintește. Este o artă a memoriei, exact ca și jurnalul. Îl pune pe spectator în contact cu adevărul (dacă actorii găsesc adevărul teatral în jocul lor și joacă adevărat). Și în cele din urmă da, îl transformă într-un retor nu doar pe actor, ci și pe spectator – pentru că acesta va simți nevoia de a vorbi despre ce a văzut, de a da înapoi ceva, poate de a scrie, la rândul său un jurnal – nu de spectator, ci de actor al propriei sale vieți.

Bibliografie:

- Albertus Magnus. *De Bono (Il Bene)*. Cu introducere și note de Alessandra Tarabochia Canavero. Milano: Rusconi, 1987.
- Anonim. *Ars memoriae artificialis incipit. Manuscris* aflat în Veneția, Biblioteca Marciana, MS Lat. Cl.IV, 274, ff.41-9.
- Anonim [Cicero]. *Rhetorica ad Herrenium*, LCL Cicero 403. Cu o traducere în engleză de Harry Caplan (Cambridge Mass.: Harvard University Press, 1954).
- Aquinas, Thomas. *Summa Theologica, Pars Prima et Prima Secundae*. Torino: Piero Caramello, 1962.
- Aristotel. *Aristotelis Stagiritae Physicorum libri 8. Quibus adiecimus omnia illius Opera, quae ad Naturalem Philosophiam spectare videbantur. Quorum serie versa pagella indicabit* Lugduni: Theobaldi Pagani, 1560.
- Aristotle. *De anima*, cu o introducere, traducere și note de Giancarlo Movia. Milan: Rusconi libri, 1996.
- Bolzoni, Lina. *Giulio Camillo, L'idea del teatro*. Palermo: Sellerio, 1991.
- Carruthers, Mary. *The Book of Memory*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- Carruthers Mary și Jan M. Ziolkowski. *The medieval craft of memory: an anthology of texts and pictures*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2002.
- Carruthers, Mary. *The Craft of Thought – Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400–1200*. (Cambridge: Cambridge University Press, 1998).

- Cicero. *De oratore; Brutus; Orator di M. Tullio Cicerone*, ed. Giuseppe Norcio. Turin: Unione tipografico-editrice torinese, 1976.
- Clucas, Stephen și Gordon Batho (editori). *Henry Percy's advice to his son*. London, Roxburghe Club, 2000.
- Coleman, Janet. *Ancient and Medieval Memories: studies in the Reconstruction of the Past*. Cambridge: Cambridge UP, 1995.
- Carpanis, Domenico. *De nutrienda memoria*. Napoli: Tipografia Carpanis, 1467.
- Dudai, Yadin. *Memory from A to Z*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- Nedelea, Patricia. *Jurnalul de actor ca artă a memoriei. Curs practic de auto-reflecție teatrală*. Cluj-Napoca: Editura Școala Ardeleană, 2024.
- Publicius, Jacobus. *Oratoriae artis epitome*. Venice: Erhard Ratdolt, 1482.
- Quintilianus, Marcus Fabius. *De institutione oratoria*. Paris: Pierre Didot, 1821-1825.
- Petrarca, Francesco. *Rerum memorandarum libri*, ed. G. Billanovich. Florence: Sansoni, 1943.
- Ragone da Vicenza, Jacopo. *Artificialis memoriae regulae*. Bibliotheca Marciana MS CL.VI, 274 ff.15-34 și 53-66.
- Rossi, Paolo. *Clavis Universalis: arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*. Bologna: Il Mulino, 1983.
- San Concordio, Bartolomeo da. *Gli ammaestramenti degli antichi*. Torino, Milan: Guigoni, 1861.
- Seneca, *De Beneficiis (I Benefici)*. Cu o introducere și note de Salvatore Guglielmino. Bologna: Zanichelli, 1967.
- Yates, Frances, *The Art of Memory*, Ark Paperbacks London, Melbourne and Henley, 1984.
- Yates, Frances, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1991.

Simona NEGRU
(Universitatea de Vest
din Timișoara)

Puccini *in love*. 100 de ani de la moartea compozitorului verist

Abstract: (Puccini *in love*. 100 years since the death of the verist composer) Giacomo Puccini, one of the most important composers of the new Verismo school, was born in the Tuscan town of Lucca on 22 December 1858. He is one of the greatest portraitists of love in its various forms: pure, naive love, passionate, possessive love, maternal love, absolute, sacrificial love. Manon, Mimi, Musetta, Floria, Cio-cio-san, Minni, Giorgetta, Sora Angelica, Lauretta, Turandot or Liù are the faces that the eternal feminine wears in Puccini's operas. He was considered by his contemporaries to be the singer of "the miscellaneous", of "sweet nothings": the poverty of Des Grieux, the lack of money and prospects of the bohemians of the Latin Quarter, the jealousy of the barcalounger of *The Cloak*, the cunning of Gianni Schicchi and the vulgar greed of Buoso Donati's relatives. Even if this remark is partly true, leaving aside the maliciousness of the wording, we cannot but notice how sensitively and poetically Puccini searches for the dramas of everyday life, how he knows how to find in them, beyond the tiny and sad truths, the noble and pure impulses of sensitive hearts! It was said at the time: people will die, governments will change, but the melodies of *La Boheme* will live forever! Puccini died in 1924 in a clinic in Brussels, where he hoped to halt the progress of his laryngeal cancer, and was buried, according to his wishes, in the wall of his room at the Torre del Lago, at keyboard level, so that the music would always be close to him.

Keywords: *Giacomo Puccini, verism, melodism, eternal feminine, libretto.*

Rezumat: Giacomo Puccini, unul dintre cei mai importanți compozitori ai noii școli veriste, s-a născut în orașelul toscan Lucca, pe 22 decembrie 1858. Este unul dintre cei mai mari portrețiști ai iubirii, în variatele sale ipostaze: iubirea pură, ingenuă, iubirea pasională, posesivă, iubirea maternă, iubirea absolută, sacrificială. Manon, Mimi, Musetta, Floria, Cio-cio-san, Minni, Giorgetta, Sora Angelica, Lauretta, Turandot sau Liù sunt chipurile pe care le îmbracă eternul feminin în operele pucciniene. A fost considerat de contemporanii săi, cântărețul "faptului divers", al "nimicurilor dulcele": sărăcia lui Des Grieux, lipsa de bani și perspectivă a boemilor din cartierul latin, gelozia barcagiului din *Mantaua*, viclenia lui Gianni Schicchi și lăcomia vulgară a rudelor lui Buoso Donati. Chiar dacă această remarcă este parțial adevărată, lăsând la o parte malițiozitatea formulării, nu putem să nu remarcăm cu câtă sensibilitate și poezie, caută Puccini în dramele vieții de fiecare zi, cum știe să găsească în ele, dincolo de adevărurile minuscule și triste, elanurile nobile și curate ale inimilor sensibile! S-a spus atunci: oamenii vor muri, guvernele se vor schimba, însă melodiile din *Boema* vor trăi veșnic! Puccini a murit în anul 1924, într-o clinică din Bruxelles, unde spera să stopeze evoluția cancerului laringian de care suferea, fiind înmormântat, conform dorinței sale, în peretele camerei sale de la Torre del Lago, la nivelul claviaturii, astfel ca muzica să îi fie mereu aproape.

Cuvinte-cheie: *Giacomo Puccini, verism, melodism, etern feminin, libret.*

Începuturile...

În orașelul toscan Lucca, de origine etruscă, s-a născut pe 22 decembrie 1858, Giacomo Puccini, al cincilea din cei șapte fii ai lui Michele Puccini (1812-1864), reprezentând a cincea și ultima generație a unei dinastii de muzicieni, fondată tot de un Giacomo Puccini (1712-1781), ce și-au transmis, din generație în generație, funcția de organist și capelmaestru la catedrala San Martino. Despre Giacomo, întemeietorul acestei mari și renumite familii, se spune că avea un caracter liber și mândru, pe care l-a transmis și fiului său, Antonio (autor a treisprezece melodrame și al unei cantate). A urmat Domenico Puccini, care a continuat activitatea lirică a tatălui său, scriind și melodrame ce i-au adus o faimă binemeritată chiar și înafara Italiei: *Quinto Fabio*, *Capricioasa*, *Șarlatanul*, *Săgețile iubirii*. În cultul pasionat al muzicii, l-a crescut pe fiul său, Michele, care, la rândul său, a fost compozitor și organist, căsătorit cu fiica unui alt muzician din Lucca, Albina Magi. Michele a fost un muzician modest, însă s-a dovedit a fi un pedagog cu mare vocație. A compus două opere: *Antonio Foscari* și *Gianbattista Catani*, vădind serioase cunoștințe dobândite sub îndrumarea lui Mercadante, Donizetti și Stanislao Mattei, maestrul lui Rossini.

Giacomo, supranumit, “cel mare”, spre a-l deosebi de strămoșul său, avea mai puțin de cinci ani, când a murit tatăl lui și, destinat să urmeze tradiția familiei, a început să studieze muzica cu fratele mamei, Fortunato Magi, elev al tatălui său; l-a avut apoi maestru pe Carlo Angeloni și acesta fost elev al lui Michele. La zece ani, a început să cânte în corul catedralelor San Martino și San Michele, iar la paisprezece ani, a devenit organist în aceste biserici, precum și în altele din orașelul său natal. Primele sale compoziții erau în majoritate pentru orgă. Copil fiind, Puccini era mai degrabă atras de teatru decât de muzică. O reprezentație de *Aida*, la Pisa, în 1876, a constituit pentru el o revelație. Opera este tărâmul unde muzica se întâlnește cu teatrul. Mai târziu, a afirmat că ascultând operă e ca și cum ai vedea o fereastră deschizându-se larg spre o nouă lume muzicală. Poate atunci s-a gândit, pentru prima dată, să rupă tradiția strămoșilor și să se dedice operei.

Primul succes în domeniul compoziției îl obține cu o *Missă* pentru soliști, cor și orchestră, compusă în 1880, ca exercițiu de absolvire al Institutului Muzical din Lucca. În această lucrare, se remarcă puternice caracteristici lirice, de tip operistic.

În toamna aceluiași an, a intrat la Conservatorul din Milano, unde i-a avut maeștrii pe Bazzini și Ponchielli. A absolvit în 1883, cu un *Capriciu simfonic*, remarcabil pentru invenția melodică și orchestrația colorată. Lucrarea a fost interpretată de orchestra studenților, dirijată de Franco Faccio, pe 14 iulie 1883, cu un succes care a atras asupra lui Puccini atenția cercurilor muzicale.

Verismul

A vorbi despre Puccini este o misiune dificilă, având în vedere faptul că, Puccini a fost una dintre personalitățile cele mai controversate ale muzicii, a cărui creație, mai

mult ca a oricărui alt compozitor, în a doua jumătate a secolului XX, a stârnit polemici aprinse, a inspirat printre artiștii și criticii ultimelor generații, apologeți și detractori.

Unul dintre argumentele tezei celor două părți adverse este popularitatea excepțională de care se bucură majoritatea operelor pucciniene și faptul că acestea constituie o permanență a repertoriilor teatrelor de operă din întreaga lume. Susținătorii creației sale afirmă că această apreciere unanimă este dovada valorii intrinseci a operei, a esenței sale artistice. Acest entuziasm general – replică ceilalți – este rodul unei plăceri pur senzuale, iar sentimentele ce domină aceste lucrări nu au făcut obiectul unei sublimări artistice.

Facilitatea memorizării melodiilor pucciniene, sentimentul „deja entendu” pe care-l deșteaptă în conștiința publicului relevă, după părerea detractorilor operei sale, lipsa de structurare a acestor melodii, apropierea lor de ritornel și de muzica de dans.

Poate n-ar fi lipsit de interes să redăm aici crezul artistic al compozitorului toscan, însemnat pe o pagină-autograf:

Contro tutto e contro tutti fare opera di *melodia*¹

Întorcându-ne la argumentele mai sus relatate, trebuie menționat faptul că asemenea controverse s-au iscat în jurul curentului verist, în general, precum și a creației tuturor reprezentanților săi.

Drama muzicală a secolului XX și implicit, drama muzicală a lui Puccini, este neîndoiește o dramă romantică, dar elanul romantic se temperează constrâns de convulsiile ce însoțesc o societate în pragul transformării; Romantismul renunță la exuberanța ce îl anima, păstrându-se doar învelișul, decorul, ce servește drept pânză de fond pentru evocarea celei mai pașnice și mediocre existențe.

Eroii romantici decad, coboară de pe culmile pe care i-au înălțat creatorii săi, se amestecă printre oamenii de pe stradă, abandonează tonul declamativ, își moderează gesturile, își temperează bătăile inimii lor generoase; aparent, nimic nu ne face să-i deosebim de ceilalți, poate înafară de incorigibila manie de a iubi dezinteresat, respectiv de a se sacrifica din dragoste, de a dori perfecțiunea de la semenii, de a persecuta pe cei răi până ce aceștia își vor fi ispășit nelegiuirile și de a realiza toate aceste nobile acțiuni într-un cadru bine individualizat, care colorează fiecare dintre atitudinile sale și le scoate în relief.

Drama muzicală verdiană cedează locul dramei pucciniene, în care pașnicul spectator poate, dacă vrea, să se regăsească într-unul sau altul dintre personaje, respectiv să se identifice cu acesta.

Melodiile elocvente și pătimașe respiră atmosfera cântecului popular italian, iar întorsătura frazei, succesiunea intervalelor, forma cadențelor cu căderi bruște de pe dominantă pe tonică, evocă tipul meridional de expresie muzicală. Răsună în aer, libertatea nestingerită a sentimentelor care se exprimă direct și nu se folosesc de forme prestabilite, când vor să ajungă la o nouă expresie. În *Cavalleria Rusticana*, Mascagni

¹ Trad. *Împotriva a tot și a tuturor să compui operă bazată pe melodie.*

folosește gradări dinamice alternate cu scăderi subite de intensitate sonoră, ca și cum după strigăte pătimașe, compozitorul ar încerca să deslușească sensul cu respirația oprită. Melodia e patetică și declamatorie, plină de vitalitate și de o sonoritate sugestivă.

Verismul a fost influențat foarte mult de Wagner, care cere multă grijă în alegerea libretelor și unitate în drama muzicală. Muzica trebuie să se adapteze dramei, să și-o încorporeze și să o exprime cât mai sugestiv, spune Richard Wagner. Din unitatea organică a scenelor, rezultă continuitatea operei. Nici vorbă nu mai poate fi de fărâmițarea acțiunii, prin divizarea ei în numere muzicale străine dramei, încât, extrăgând orice pagină din ansamblu să se poată obține piese de sine stătătoare. Imaginile muzicale exprimă în amănunt transformarea insesizabilă a sentimentelor și a stărilor sufletești, cu toate fluctuațiile lor, prin utilizarea leitmotivului și prin contopirea textului și a muzicii într-un discurs unic, continuu, care conferă relevanță eroilor și conflictelor.

Printr-o nouă folosire a recitativului dramatic se deschid artei lirice posibilități noi, mai bogate, de exprimare a bucuriilor, a emoțiilor, a durerii, a mâniei reținute și a dezamăgirii. Trăsăturile principale ale libretelor de operă din curentul verist sunt: tratarea unor subiecte contemporane, fără artificii stilistice, desfășurarea rapidă a intrigii determinată de un adevărat joc al pasiunilor extrem de accentuat. Acțiunea scenică este susținută puternic de elaborarea simfonică a dramei, iar orchestra nu are rolul de a acompania, ci de a participa și de a comenta acțiunea dramatică. Ritmul desfășurării acțiunii, modul de a caracteriza personajele, substanța realistă a libretelor, demonstrează o forță dramatică deosebită, precum și adâncirea unor legi proprii spectacolului de teatru.

Aria pierde total caracterul concertant. Virtuozitatea constă în susținerea tensiunii dramatice, în momentele de maximă accentuare a trăirilor subiective ale personajelor: aria lui Cio-cio-san, aria Floriei Tosca, aria Santuzzei. Aria devine modalitate principală de comunicare între personaje, deosebindu-se radical de aria-monolog.

Recitativul are funcție multiplă: narativă, descriptivă și de caracterizare. Caracterul liric și cel epic se suprapun, trăsătura esențială, fiind conciziunea ideilor literare și muzicale, precum și cea a expresiei.

Spectacolul de operă la veriști este conceput ca teatru cântat. Recitativele dialogate domină celelalte structuri muzicale, care nu sunt tratate separat, ci se determină reciproc, liantul fiind comentariul orchestrei (vezi duetul Turridu-Santuzza, din opera *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni).

Ca urmare a preluării și continuării unor trăsături ale operei wagneriene (amploarea orchestrei, accentuarea forței de comunicare), din opera veristă, au dispărut unele tipologii vocale tipice până atunci operei italiene: soprana lirică lejeră și de coloratură, tenorul liric și s-au valorificat, în mod deosebit, vocile ample, cu rezistență vocală deosebită, care să comunice publicului întreaga forță dramatică a partiturii, dominată de o puternică concepție teatrală: soprana dramatică și tenorul dramatic.

Aspirația tuturor veriștilor se îndreaptă spre redarea cât mai veridică a realității, prin imagini violente, naturaliste, mergând până la a exagera emoționalitatea expresiei muzicale și duritatea conflictului dramatic pentru a demonstra că „oamenii nu sunt fericiți și că viața lor ar putea fi mai bună”, cum spune Giovanni Verga.

Modelului wagnerian de dramă muzicală va răspunde Giacomo Puccini, ca succesor al lui Verdi, pe linia tradiției italiene. El continuă romantismul veacului al XIX-lea, diferențiindu-se însă de el, depășindu-l printr-un ton mai liber, prin subiecte de o mai adâncă umanitate, care înseamnă un pas făcut sincer spre realism, în arta lirică italiană. Majoritatea criticilor operei pucciniene insistă asupra faptului că muzica compozitorului toscan este subordonată elementelor anecdotice, ocazionalului, aspectelor teatrale, având de a face cu „dramma per musica”. Puccini apelează la ideile monodiștilor Peri și Caccini, ale marelui Gluck, care afirmă că în teatru, muzica trebuie să servească scena și drama, exprimând cât mai poetic textul. De aici, stilul „parlato” atât de expresiv la Puccini, construit pe caracterizări orchestrale, melodice, născut din vechiul recitativ al melodramei italiene, așa cum numai Verdi mai izbutise în *Otello* și *Falstaff*. Stilul acesta este un rezultat firesc și modern al concepțiilor wagneriene despre continuitatea discursului liric, aparținând ca realizare artistică în întregime lui Puccini. Contopirea vocii și a instrumentelor într-o singură unitate expresivă depășește tot ce s-a scris înainte, în domeniul teatrului de operă, în Italia. Considerat de contemporanii săi cântărețul „faptului divers”, al “nimecurilor dulcele”: sărăcia lui Des Grieux, lipsa de bani și perspectivă a boemilor din cartierul latin, gelozia barcagiului din *Mantaua*, viclenia lui Gianni Schicchi și lăcomia vulgară a rudelor lui Buoso Donati. Dar cu câtă poezie scormonește Puccini în dramele vieții de fiecare zi, cum știe să găsească în ele, dincolo de adevărurile minuscule și triste, elanurile nobile și curate ale inimilor sensibile!

Intonația textului este luată din viață. Deși, există și forme vocal-dramatice închise, ele izvorăsc organic din derularea acțiunii. Muzica pictează interior personajele. Vorbim la Puccini de “teatralitatea operelor”. Mereu, “cu un ochi la artă, cu altul la public”, după sfatul lui Verdi, Puccini caută să fie autentic, scriind firesc și cu responsabilitate. El nu a fost insensibil la progres și inovații, deși de la *Manon* la *Turandot*, distanța este mai mică decât de la *Rigoletto* la *Otello*, aceasta se datorează și faptului că, în timp ce Verdi a trăit forța vie și răscolitoare a unei reforme – trecerea de la melodramă la drama muzicală, Puccini nu a fost decât beneficiarul ei însuflețit.

Cel mai de seamă compozitor italian de operă, după Verdi, a fost, așadar, unanim considerat, Giacomo Puccini, cel care a contribuit la desăvârșirea genului dramatic muzical, reflectând în marile sale creații, viața cu dimensiunile ei reale și nuanțate.

Repere de creație

Exigența proverbială a muzicianului, în ceea ce privește valoarea dramatică și poetică a textului, determinau reușita transpunerii muzicale. Încă o confirmare a unității indestructibile în operă, a elementelor constitutive. Meticulozitatea lui Puccini merge până la nuanțele expresiei vocale infime, până la a prevedea fiecare gest și atitudine a

personajelor, astfel încât, studiul atent al partiturilor sale, le arată a fi cele mai potrivite, inegalabile caiete de regie. Cea mai relevantă trăsătură este cea a intensității expresiei, capabilă să declanșeze în spectator senzația implicării totale în dramă.

Floria Tosca este conturată cu abundența nuanțelor, în partitura ei, împletindu-se sinceritatea simțirii, patosul trăirii, senzualitatea, sfârșeala indoielii, puterea de sacrificiu, demnitatea umană, feminitatea. De aici, vine și țesătura vocală, deloc ușoară a rolului. Ipocrizia, lipsa de scrupule, forța voinței, persuasiunea, siguranța de sine sunt, la rîndul lor, stări afective tipice pentru Scarpia, rol pentru un bariton dramatic. Lirismul cald, specific puccinian, va deveni imn al iubirii, în *Madama Butterfly*. Puccini se lasă aici antrenat de elanuri lirice ca în *Boema*. Principalele momente muzicale ale actului al doilea sunt marea arie a lui Cio-cio-san (cu momentul contrastant, justificat dramaturgic, al arioso-ului „Mi metto la”, când eroina spune că nu se va duce să-l întâmpine pe Pinkerton, în port, ci se va așeza pe vârful colinei, așteptându-l să urce până la ea, duetul Butterfly – Suzuki, „Tutta la primavera”, cunoscut și sub denumirea de “duetul florilor”, plin de gingășie și de delicatețe, cu legănarea discretă din final, sugerând ondularea florilor la adierea vântului și corul mut, cu care se încheie actul, este o pagină de mare rafinament artistic muzical.

Din actul III, se impun ca momente muzicale deosebite: arioso-ul lui Pinkerton „Addio, fiorito asil” și, în final, precedând concluzia dramatică a operei, a doua arie a lui Cio-cio-san „Tu, tu, tu, piccolo Iddio”, patetic rămas bun pe care nefericita mamă și-l ia de la copilul ei, înainte de a-l încredința lui Pinkerton și de a se sinucide. Acest rol pretinde din partea interpretei folosirea unei vaste palete de mijloace de expresie și de tehnică vocală, pentru a putea reda întreaga diversitate de stări afective prin care trece eroina, de la dragostea sinceră, plină de bucurie copilărească de la începutul actului I, prin marele duet de dragoste de la finalul acestuia, prin momentele de așteptare încrezătoare din actul II, până la strigătele de disperare din aria finală, care precede sinuciderea.

În *Mantaua*, Puccini aduce o viziune cosmică, tragică a raporturilor dintre om și univers. Amploarea tabloului, suflul aproape epic al unei istorii de dragoste, rămâne pur umană și sociologică. Simțul ascuțit, biologic al individului strivit de societate, dărâmat de istorie, radiază un stoicism sau uneori, o milă latentă. Drama colectivității și drama individuală se echilibrează perfect și autorul poate prezenta această dramă ca pe o tragedie perfectă.

Pasiunea lui Puccini pentru faptul real, pentru prezentarea nealterată a realității, plasarea acțiunii într-un cadru social bine definit, constituie câteva caracteristici pe care le conține *Tripticul*. Parte mediană a *Tripticului*, a unei trilogii lirice de mare întindere, tratând probleme și raporturi sufletești diferite, *Sora Angelica* este un adagio liric, ce leagă un prim moment profund dramatic cu al treilea, virtuos și glumeț. Cele trei lucrări, *Mantaua*, *Sora Angelica* și *Gianni Schicchi*, oglindesc dibăcia matură a expresiei lui Puccini, forța dramatică, lirismul emoționant și umorul fermecător. *Sora Angelica* oferă o punte lirică între dramatismul grav, din *Mantaua* și umorul și ironia încântătoare a lui *Schicchi*.

Pentru evocarea lumii exotice a Chinei legendare, Puccini folosește procedee muzicale dintre cele mai variate: melodii, în parte autentice, bazate pe caracteristica gamă pentatonică orientală, o armonie heterofonică îmbinată cu figurații ale unor instrumente de culoare (harpă, celestă, flaute etc.), o ritmică specifică, incluzând surprinzătoare schimbări de măsură și, mai cu seamă, o instrumentație cu pian-orgă, gonguri chinezești și o fanfară specială compusă din corni, trompete, tromboane, saxofoane și tobă mare. Efectele coloristice sunt realizate cu ajutorul corului.

Sfârșitul

Din 1921, Puccini locuia la Viareggio, unde a trăit până în toamna lui 1924, când cu zadarnica speranță de a stopa prin aplicări de radium, cancerul laringian, a intrat într-o clinică din Bruxelles. După moartea sa, a fost transportat la Milano și îngropat provizoriu în cavoul familiei Toscanini. Astăzi, Puccini se odihnește în micul mausoleu, ridicat de fiul său în orașul Torre del Lago, în zidul camerei sale, conform ultimei dorințe, la nivelul claviaturii pianului, astfel ca muzica să-i fie mereu alături.

La sfatul lui Toscanini, completarea ultimelor două scene din *Turandot*, bazate pe schițele lui Puccini, a fost încredințată lui Franco Alfano. Premiera a avut loc la Scala, pe 25 aprilie 1926, sub conducerea muzicală a lui Toscanini. La prima reprezentație, dirijorul a întrerupt opera în momentul în care destinul i-a smuls compozitorului pana din mână (moartea lui Liù, actul al treilea). În seara următoare, a fost reprezentată și încheierea compusă de Alfano.

Biografia omului Puccini se confundă cu biografia creatorului puccini, potențându-se reciproc. Destinul lui Puccini se confundă adesea cu destinul personajelor sale, cele feminine reprezentând statusul emoțional al compozitorului. Se știe că și-a iubit în mod special eroinele, acuzat fiind adeseori că operele sale sunt străbătute de un flux energetic debordant, de esență feminină, care stă la baza sensibilității excesive a melodicii sale.

Dacă viața de zi cu zi este determinată în mare parte circumstanțial, viața spiritului este condiționată de finele mișcări ale sufletului și sensibilității noastre. Noi alegem povestea pe care o spunem celorlalți. Pe conturul acestor gânduri, Puccini a trăit și a murit odată cu personajele sale feminine (!) – și acesta este un fapt de notorietate: Puccini a murit odată cu Liù – exprimându-și credințele și sentimentele, prin identificarea cu ele. Noi astăzi, identificându-ne cu personajele din operele pucciniene, trăim la un nivel intim, profund, viața compozitorului toscan, explorând colțurile cele mai ascunse ale sufletului său. Și îl simțim aieva, ca o „umbră a unui surâs” îndepărtat, ce ne însoțește pe calea exilului nostru în această viață...

Bibliografie

**** *Enciclopedia dello spettacolo*, Casa Editrice Le Maschere, Roma, 1954-1968.
Abbiati, Franco, *Storia della musica. L'Ottocento*, vol. III, Ed. Garzanti, 1968.

- Andrieș-Moldovan, Elena, *Prototipuri feminine în creația pucciniană*, Ed. MediaMusica, Cluj-Napoca, 2006.
- Andrieș-Moldovan, Elena, *Puccini-adevărul unei vocații*, Ed. MediaMusica, Cluj-Napoca, 2007.
- Bianchi, Michele, *La poetica di Giacomo Puccini*, Ed. ETS, 2001.
- Gilardone, Marco, Fussi, Franco, *Le voci di Puccini. Un'indagine sul canto*, Ed. Omega Musica, 1998.
- Sbârcea, George, Giacomo Puccini, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor, București, 1959.

Adriana DE SERIO
 Adrian KOREK
 (Conservatorio di Musica di Bari/
 Universitatea de Vest
 din Timișoara)

**Valenza del Metodo Biografico
 e Musicoterapia gruppale
 per attori: nuove prospettive
 metodologiche in uno studio
 applicato a studenti di Teatro
 dell'Università**

Abstract: (Biographical Method and Group Music Therapy for actors: new methodological perspectives in a study applied to University Theatre students) Aims. In this work the Authors propose an innovative methodology relating the Biographical Method and a research in Group MusicTherapy for students from University Theatre Faculty (BioGroupMusThePlan). The BioGroupMusThePlan can help students/actors to manage anxiety, asthenia, emotional stress and memory deficits in stage performances, and also to implement: awareness of personal resources, self-esteem, flexibility, management of psychophysical health, relationships and cooperation in the group system of actors and society. In short, we will be discussing: Materials and Methods, applied on thirty students from University Theatre Faculty, on weekly sessions for two months; Analysis of the Biography of Grimm Brothers and the fairy tale "The Musicians of Bremen" and interconnection with musictherapeutic methodologies, for stage performance; Soundtrack processing and biographical analysis of musicians/authors; Musictherapy techniques; Production of Bodily-Environmental-Rhythmic-Sonorous-Vocal Energy, using piano, body, voice, rhythmic-sonorous percussion instruments and instruments made with recycled materials and foods; Musictherapeutic analysis of sessions; Analysis of Questionnaires (using the Likert Scale) proposed to the students. Results. The students received inputs from biographical and fairy tale studies for thematic/methodological innovations in acting activity. They learned to play percussion instruments and created a public representation of the fairy tale, acting, dancing, playing and singing melodies in different languages. In the Questionnaires they state they have implemented useful skills for actors: scenic use of voice/body, emotional communication/expression, socialization, creativity, psychophysical balance. Conclusions. The BioGroupMusThePlan uses the Biographical Method integrated with specific musictherapy methodologies and techniques for actors, implementing psychophysical activation, motivation, gratification, inter/intra/personal communication, life quality.

Keywords: *Biography, Musictherapy, Theatre, Bodily-Vocal-Environmental-Rhythmical-Sonorous Energy, Life Quality.*

Riassunto: Obiettivi. Nel presente lavoro gli Autori propongono un'innovativa metodologia correlante il Metodo Biografico e un percorso di ricerca in Musicoterapia Gruppale per studenti della Facoltà di Teatro dell'Università (BioGroupMusThePlan). Il BioGroupMusThePlan offre un ausilio a studenti di Teatro, e attori, per gestire ansia da prestazione, astenia, stress emozionale, deficit di memoria, nelle performances sceniche, e implementare: consapevolezza delle personali risorse, autostima, flessibilità, gestione della salute psicofisica, relazioni di cooperazione nel sistema gruppale di attori e sociale. Materiali e Metodi: Trenta studenti della Facoltà di Teatro dell'Università; Sessioni settimanali, ciascuna di 150', per due mesi; Analisi della Biografia dei Fratelli Grimm e della fiaba "I musicanti di Brema", e interconnessione con metodologie musicoterapeutiche, per rappresentazione scenica; Composizione della colonna sonora e

analisi biografica dei musicisti/autori; Tecniche musicoterapeutiche; Produzione di Energia Corporeo-Ambientale-Ritmico-Sonoro-Vocale, mediante pianoforte, corpo, voce, strumenti ritmico/sonori a percussione e costruiti con materiali di riciclo e cibi; Analisi musicoterapeutica delle sessioni; Analisi dei Questionari (con Scala Likert) proposti agli studenti. Risultati. Gli studenti hanno ricevuto da studi biografici e fiaba inputs per innovazioni tematiche/metodologiche nell'attività attoriale, imparando a suonare strumenti a percussione e realizzando una pubblica rappresentazione della fiaba, recitando, danzando, suonando e cantando melodie in differenti lingue; nei Questionari affermano di aver implementato capacità utili per attori: uso scenico di voce/corpo, comunicazione/espressione emozionale, socializzazione, creatività, equilibrio psicofisico. Conclusioni. Il BioGroupMusThePlan utilizza il Metodo Biografico integrato con metodologie e tecniche musicoterapeutiche specifiche per attori, implementandone attivazione psicofisica, motivazione, gratificazione, conoscenza inter/intra/personale, qualità della vita.

Parole-chiave: *Biografia, Musicoterapia, Teatro, Energia Corporea-Vocale-Ambientale-Ritmica-Sonora, Qualità della Vita.*

1. Introduzione

Nel presente lavoro, gli Autori propongono un'innovativa metodologia correlante il Metodo Biografico e un percorso di ricerca in Musicoterapia Gruppale per studenti della Facoltà di Teatro dell'Università (BioGroupMusThePlan). Il BioGroupMusThePlan persegue obiettivi negli ambiti preventivi, educativi ed esperienziali, offrendo un ausilio a studenti di Teatro, e attori, per gestire dimensioni psicologiche e comportamentali che possono essere invalidanti per gli attori, quali ansia da prestazione, astenia, stress emozionale, deficit di memoria, nelle performances sceniche, resistenza ad assumere differenti ruoli sulla scena e nella vita, e implementare: consapevolezza delle personali risorse, autostima, flessibilità, gestione di salute ed equilibrio psicofisici, relazioni di cooperazione nel sistema gruppale di attori e sociale. Indagini neurofisiologiche dimostrano gli effetti di elementi sonoro-musicali sui parametri fisiologici (frequenza cardiaca, atti respiratori, saturazione plasmatica dell'ossigeno, pressione sistolica e diastolica). Già le più antiche tradizioni dei popoli descrivono l'invalere del culto del suono, e delle sue potenzialità di trasformazione e ri-generazione; peculiarità di cui sono intessuti il suono stesso della voce, l'universo verbale espresso nella quotidianità: il mondo viene continuamente ri-creato dai suoni della voce. La dimensione ritmico melodica, quale parte integrante degli apparati neurobiologico, psicomentale e psicoculturale, e rapporti di isomorfismo tra la musica e aspetti strutturali e funzionali del substrato cerebrale, contribuiscono a sottolineare la valenza scientifica, basata sull'evidenza, della musicoterapia. E' dimostrato che stimoli ambientali favoriscono processi sinaptogenetici e dendritici; ciò anche nell'animale, dopo trauma cranico. Studi scientifici analitici delle condotte relazionali e del rapporto uomo/sonono, pubblicati nell'ambito della letteratura internazionale, supportati da autorevoli fondamenti epistemologici, qualificano la

valorizzazione delle risorse della comunicazione musicale, e della musicoterapia, a scopi educativo - preventivi, riabilitativi e terapeutici.

Pur non riportando la letteratura scientifica studi specifici riguardanti la correlazione tra Musicoterapia e Arte Teatrale, è possibile assumere quali riferimenti modelli musicoterapeutici di autori significativi accreditati nel panorama della letteratura musicoterapeutica internazionale. Kenneth Bruscia (1989) propone una "Formazione in Musicoterapia Esperienziale", in cui gli studenti partecipano a una sequenza pianificata di esperienze orientate verso obiettivi specifici, come parte di un programma di studio curriculare mirato al potenziamento educativo, personale e professionale. Bruscia menziona anche la "Terapia dell'Attività Espressiva", che utilizza attività artistiche progettate e selezionate, e il gioco, per motivare il soggetto ad acquisire conoscenze, abilità e comportamenti necessari per un incremento educativo e l'adattamento al ruolo artistico-professionale, traendone piacere. Approcci interdisciplinari alla musica nel contesto delle terapie artistiche e creative sono riportati, oltre che da Bruscia, da Barbara Hesser (1985), Karen Clark-Schock (1988), e altri autori, configurandosi anche queste tecniche, in relazione all'area di intervento, nell'ambito dell'"Arteterapia Evolutiva": in tale contesto non rivestono importanza primaria la consistenza e l'aspetto qualitativo dei prodotti concreti della produzione artistica del soggetto, bensì l'obiettivo terapeutico risiede nel processo di attuazione della sua iniziativa creativa, processo che si sviluppa attraverso varie tecniche terapeutiche mediate tramite il gioco psichico-artistico.

2. Materiali e Metodi

Trenta studenti universitari della Facoltà di Teatro hanno partecipato a sessioni settimanali di musicoterapia gruppale, ciascuna di 150', per due mesi, con un intervallo di tre mesi dopo un mese, ospitate in una cornice ambientale costituita da un'ampia sala dell'Università dotata di strumenti a percussione, pianoforte a coda, sedie, tavoli, wi-fi, smart-TV. Il BioGroupMusThePlan ha correlato il Metodo Biografico con tecniche musicoterapeutiche specifiche per studenti di Teatro e attori, contemplando: - ricerca, nel contesto della letteratura internazionale, e analisi di biografie di autori di fiabe idonee per studenti della Facoltà di Teatro; - analisi della Biografia dei Fratelli Grimm e della fiaba "I musicanti di Brema", e interconnessione con metodologie musicoterapeutiche, per rappresentazione scenica; - composizione della colonna sonora e analisi biografica dei musicisti/autori; - produzione di Energia Corporeo-Ambientale-Ritmico-Sonoro-Vocale (ECARSV), mediante pianoforte, corpo, voce, strumenti ritmico-sonori a percussione e costruiti con materiali di riciclo e cibi; - analisi musicoterapeutica delle sessioni; - analisi dei Questionari (con Scala Likert) proposti agli studenti.

2.1. Metodo Biografico

Il Metodo Biografico costituisce un'opportunità fondamentale e strategica nella ricerca scientifica, e in particolare per quanto concerne l'indagine sistematica

riguardante un'opera, di arte visiva, letteraria, musicale, scientifica. Il Metodo Biografico offre la possibilità di situare sull'asse temporale l'oggetto studiato, in una prospettiva diacronica, interdisciplinare, rapportandolo nella storicità. Le creazioni artistiche e scientifiche elicitano valenze interconnesse con l'itinerario esperienziale, ideali, desideri, aspirazioni, emozioni, vissuti dai rispettivi autori. La Biografia, infatti, è una narrazione comportante la ricostruzione complessiva del percorso vitale di una persona, della quale scandaglia le vicende emozionali, spirituali e intellettuali. Pertanto, gli studi biografici costituiscono un input per innovazioni tematiche e metodologiche, sollecitando, altresì, la conoscenza dei fenomeni culturali.

2.1.1. Biografia dei fratelli Grimm

I fratelli Jacob Ludwig Karl Grimm (Hanau, 4 gennaio 1785 – Berlino, 20 settembre 1863) e Wilhelm Karl Grimm (Hanau, 24 febbraio 1786 – Berlino, 16 dicembre 1859), noti come Fratelli Grimm, furono due linguisti e filologi tedeschi, "promotori" della germanistica. Sono anche conosciuti per aver raccolto e rielaborato le fiabe della tradizione popolare tedesca in varie opere: sono celebri, infatti, *Le fiabe del focolare* (*Kinder- und Hausmärchen*, 1812-1822) e *Leggende germaniche* (*Deutsche Sagen*, 1816-1818). Tra le fiabe più conosciute: *Hänsel e Gretel*, *Cenerentola*, *I musicanti di Brema*, *Raperonzolo*, *Cappuccetto Rosso*, *Biancaneve*. I due Grimm, tra i numerosi figli del magistrato Philip Wilhelm Grimm (1751–1796), e di Dorothea Zimmer (1756–1808), frequentarono il Friedrichs Gymnasium di Kassel e poi studiarono giurisprudenza presso l'Università di Marburg. Rimasti precocemente orfani del padre, a causa delle ormai scarse risorse economiche familiari furono affidati alla zia materna (prima dama di compagnia alla corte di Guglielmo I, Elettore di Hesse) e al nonno materno, i quali supportarono con affettuoso impegno la loro formazione anche accademica. Furono allievi e amici del noto giurista tedesco Friedrich Carl von Savigny, fondatore degli studi di metodologia della scienza e storiografia giuridiche. Nel frattempo, i due Grimm cominciarono a coltivare interessi riguardanti la storia, il folclore, la letteratura, della Germania, e a collezionare testi. In qualità di docenti presso l'Università di Göttingen, insieme con altri cinque colleghi professori costituirono un gruppo, divenuto celebre in tutta la Germania con la denominazione *Die Göttinger Sieben* (*I sette di Gottinga*), per protestare contro l'abrogazione della costituzione liberale dello Stato di Hannover da parte del sovrano Ernesto Augusto I. In seguito alla protesta, i sette docenti furono esonerati dai rispettivi incarichi universitari e alcuni furono esiliati. A favore dei Grimm e dei colleghi si schierarono l'opinione pubblica e l'Accademia delle Scienze, nella quale i due Grimm furono cooptati nel 1840 dal re di Prussia, Federico Guglielmo IV. I Grimm sono considerati progenitori del movimento democratico tedesco, che, nel 1848, fu protagonista di moti rivoluzionari che però non conseguirono i risultati attesi e furono repressi nel sangue nel regno di Prussia.

All'inizio del XIX secolo la Germania era frammentata in numerosi principati e piccole nazioni, unificati solo dalla lingua tedesca. I Grimm furono animati dalla volontà di contribuire alla creazione di una comune base culturale per i popoli di lingua

germanica, e con le loro ricerche e pubblicazioni, e trascrivendo le varie storie e leggende tradizionali importante retaggio dei popoli di lingua tedesca, posero le basi per un approccio scientifico alla germanistica e alla linguistica. Si dedicarono, infatti, alla compilazione di un dizionario di tedesco (*Deutsches Wörterbuch*, in 33 volumi, ancora oggi considerato la fonte più autorevole per l'etimologia dei vocaboli tedeschi, lasciato incompiuto alla loro morte e completato nella seconda metà del XX secolo, con il contributo di generazioni di germanisti), probabilmente il più significativo e fondamentale step - dopo la traduzione della Bibbia da parte di Martin Lutero - per la definizione della lingua tedesca: un capolavoro storico-filologico, che, includendo la *Wortgeschichte*, la storia del lemma, evidenzia la polisemia della parola come principio strutturale del linguaggio.

Jacob Grimm, professore di lettere antiche e bibliotecario presso l'Università di Göttingen, considerato il più importante fondatore della moderna filologia germanica, è celebre, nell'ambito delle scienze linguistiche, per la formulazione della legge fonetica relativa alla prima mutazione consonantica (*erste Lautverschiebung*) nelle lingue germaniche rispetto alle lingue indoeuropee e, più in particolare, all'evoluzione di alcuni dialetti tedeschi rispetto ad altre lingue germaniche (*zweite Lautverschiebung*). Tali tematiche, anticipate dagli studi comparativi del filologo danese Rasmus Rask nel *Saggio sull'origine dell'antico norvegese o islandese* (1814), pubblicato nel 1819, furono coltivate analiticamente da Jacob Grimm, e, nel 1822, sviluppate nella seconda edizione della *Deutsche Grammatik*.

I Grimm raccolsero le fiabe della tradizione tedesca, ma anche europea, e quindi alcune fiabe danesi, irlandesi, francesi, e riguardanti la mitologia norrena. In tale impegno i Grimm furono incentivati e coadiuvati dagli amici Clemens Brentano e Achim von Arnim, che operavano per la valorizzazione del patrimonio letterario e folcloristico tedesco. Nel 1812 i Grimm pubblicarono il primo volume di 86 fiabe popolari, *Kinder- und Hausmärchen*, e nel 1815 il secondo volume, con 70 racconti. La seconda edizione apparve con due volumi nel 1819, mentre il terzo volume fu pubblicato nel 1822, con un totale di 170 fiabe, sino a raggiungere la settima edizione (1857), riportante 210 racconti. La raccolta di fiabe *Kinder- und Hausmärchen* è segnalata dall'Unesco nel "Memory of the World Registry". Nel 1816 fu pubblicato il Volume I delle *Leggende tedesche* (*Deutsche Sagen*), seguito nel 1818 dal Volume II. Il libro che sancì il successo internazionale dei Grimm fu Jacob's *German Grammar* (1819). Per la metodologia scientifica che informò l'opera di raccolta delle fiabe, - che venivano trascritte dai Grimm dopo averne personalmente ascoltato il racconto da coloro che le conoscevano, - i Fratelli Grimm ricevettero dottorati *honoris causa* dalle Università di Marburgo, Berlino e Breslavia.

I racconti, tramandati oralmente, e pertanto di difficile datazione e attribuzione, subivano inevitabili adattamenti nella trascrizione. Alcune fiabe (ad esempio *Cenerentola*, *La bella addormentata nel bosco*) appartengono al patrimonio della tradizione europea precedente i Fratelli Grimm, avendo vissuto una trasposizione letteraria nell'opera *Lo cunto de li cunti* di Giambattista Basile (1583-1632). Le storie,

spesso ambientate in foreste oscure popolate da streghe e lupi, in cui accadevano eventi cruenti, non erano concepite per i bambini. Nel 1825, i Fratelli Grimm pubblicarono quindi la *Kleine Ausgabe*, "piccola edizione", una selezione di 50 racconti dedicati ai bambini lettori, illustrati dal fratello Ludwig Emil Grimm, pittore e incisore: di tale versione furono realizzate dieci edizioni (1825–1858).

2.1.2. Fiaba I musicanti di Brema

La fiaba *I musicanti di Brema* (*Die Bremer Stadtmusikanten*), basata sul racconto della narratrice tedesca Dorothea Viehmann (1755–1815), è stata pubblicata dai Fratelli Grimm nella seconda edizione della raccolta *Kinder- und Hausmärchen* (1819).

Nella favola sono protagonisti un asino, un cane, un gatto, un gallo e, soprattutto, la musica. I quattro animali, amati dai loro padroni, ma poi in vecchiaia disprezzati, prima di essere rottamati, uccisi o mangiati, decidono di salvare la propria vita, liberandosi dal giogo dell'uomo e realizzando un obiettivo personale: diventare musicisti suonando in una banda. I quattro animali, fuggiti dai loro padroni, sono quindi i Musicanti di Brema. La fiaba trasmette importantissimi valori, tra i quali il rispetto per gli animali, l'importanza della collaborazione, dell'aiuto reciproco, dell'ascolto dell'alterità, il non arrendersi dinanzi alle difficoltà, il rendere le proprie diversità un punto di forza. Vi risuona uno spartito di libertà: i quattro animali procedono insieme per vincere la fame, la paura, l'abbandono, e inventare una nuova e felice strada di vita. E' innanzitutto una favola che veicola un esempio di capacità di coping, nell'affrontare con coraggio l'asprezza delle situazioni, intraprendendo vie di possibile salvezza, itinerari che conducono a mutamenti esistenziali, poiché i quattro protagonisti abbandonano senza remore la vita precedente per perseguire una nuova meta, formare una banda musicale, cioè una piccola comunità con la quale e nell'ambito della quale realizzare i propri sogni. I quattro animali non giungono a Brema, ma, avendo incontrato sui sentieri percorsi un cottage ben fornito anche di prodotti gastronomici, abitato da briganti, dopo averli spaventati e costretti alla fuga usando strategicamente le singole risorse corporee, concordano di destinare tale cottage a propria definitiva dimora. E optano per la conduzione di una vita in comunità: comunità nella quale ognuno è se stesso, con le proprie diversità e competenze, e risorse energetiche, per produrre la musica di una quotidianità corale che corona il loro destino. Essi insegnano come i talenti personali e le esperienze praticate negli anni, se offerti a disposizione dell'alterità, costituiscano un ausilio per ovviare alle asperità, indipendentemente dall'età o dalla specie di appartenenza. La fiaba è intessuta di una storia di altruismo e amicizia, che invita a non arrendersi dinanzi alle avversità, è una favola pedagogica, che insegna la necessità della risolutezza, della tolleranza e della comprensione: paradigma del lavoro di squadra, di fiducia e fedeltà nei confronti dell'altro da sé. E' una favola nella quale i quattro protagonisti divengono consapevoli di aver combattuto e vinto nell'ambire con oculatezza a una vita serena, tranquilla, appagata nella pacifica cooperazione.

Le comunità umane costituenti le città, gli Stati, sono orchestre che suonano melodie che dovrebbero contribuire a una feconda evoluzione dei componenti, perché siano persone significative e positivamente costruttive, melodie che esplicitano il senso complessivo dell'operatività, mentre ciascuno si dona per armonizzarsi nell'esecuzione collettiva, ascoltando mutualmente il respiro, il ritmo dell'altro, sintonizzandosi con gli strumenti altrui, in una partitura nella quale le idee tematiche veicolano esperienze di fratellanza, di comunione, e di testimonianza di amore.

“Vieni piuttosto con noi, andiamo a Brema, qualcosa di meglio della morte lo trovi dappertutto; tu hai una bella voce e, se faremo della musica tutti insieme, sarà una bellezza!”: è l'invito rivolto dall'asino al gallo, nella favola. Può anche considerarsi una sinossi della missione educativa, nel progettare e scrivere insieme uno spartito comune, in cui emerga l'anima profonda del prodotto formativo. Nell'agognare la banda con la sua musica i quattro animali rappresentano la volontà di memoria e di relazione con ciò che è trascorso, e una promessa di relazione con ciò che sarà in futuro; la musica anticipa il futuro e sostiene l'incedere nelle scelte deliberate.

La fiaba sembra rievocare l'esperienza di vita dei Fratelli Grimm, la lotta per la costituzione del movimento democratico, l'esilio, il desiderio e l'aspirazione di una libertà condivisa fra tutti i cittadini, l'importanza dei valori esistenziali, della cultura, della musica, dell'arte.

2.1.3. Analisi biografica dei musicisti autori delle composizioni costituenti la colonna sonora

Per la performance degli studenti, incentrata sulla fiaba *I Musicanti di Brema*, è stata selezionata una colonna sonora costituita dal seguente programma musicale: - G. Kramer e V. Savona (testo: G. Giacobetti): *Nella vecchia fattoria* (dal canto popolare inglese *Old McDonald had a farm*, 1706); - G. Puccini: Da *“La Bohème”*, *Quando m'en vo*; - V. Youmans: Da *“No, No, Nanette”*, *Tea for two*; - J. Brahms: *Wiegenlied op. 49 n. 4*; - N. H. Brown (testo: A. Freed): *Singin' in the rain*; - G. Verdi: Da *“Aida”*, *Marcia*; - S. Gambardella: *Ninì Tirabusciò*; - N. Piovani: Tema musicale dalla colonna sonora del film *La vita è bella* - N. Rota: Temi musicali dalle colonne sonore dei film *Il padrino*, *La dolce vita*; da *“Il giornalino di Gian Burrasca”*, *Viva la pappa col pomodoro*.

Tutte le composizioni musicali in programma sono interconnesse, in modo diretto o indiretto, tramite metafore o virtuali similitudini, con le tematiche evidenziate nella fiaba. Anche le biografie dei musicisti autori delle composizioni rivelano peculiarità che le accomunano alla biografia dei Fratelli Grimm. Val la pena citare alcuni esempi.

L'opera lirica *La Bohème* (1896) di Giacomo Puccini (Lucca, 22 dicembre 1858 – Bruxelles, 29 novembre 1924), da cui è tratta l'aria di Musetta *Quando m'en vo*, racconta la storia di artisti che trascorrono gioialmente l'esistenza fra miseria e ricerca della felicità, economica e amorosa.

No, No, Nanette (1924-1925) è un musical con testi di Irving Caesar e Otto Harbach (su libretto di Otto Harbach e Frank Mandel), musicati da Vincent Youmans

(New York, 27 settembre 1898 – Denver, 5 aprile 1946). Tra le canzoni strutturanti il musical ci sono le famose melodie *Tea for Two* e *I Want to Be Happy*. Anche tale musical racconta la ricerca della felicità da parte dei protagonisti, i quali la raggiungono nel lieto finale.

Johannes Brahms (Amburgo, 7 maggio 1833 – Vienna, 3 aprile 1897) è un compositore, pianista e direttore d'orchestra tedesco vissuto nel periodo tardo-romantico, le cui inquietudini - sviluppate durante un'esistenza tormentata da sofferenze, per la separazione dei genitori, essendo molto legato alla mamma, e da un amore costante e incrollabile per Clara Wieck, moglie dell'amico compositore Robert Schumann - ne influenzano lo stile compositivo, tradizionalista e nel contempo innovatore,

Il film *La vita è bella* (1997) - diretto e interpretato da Roberto Benigni - dalla cui colonna sonora, composta da Nicola Piovani (Roma, 26 maggio 1946), è tratto il celebre tema musicale eseguito, persegue l'obiettivo di rappresentare l'imperturbabile volontà del protagonista di ricercare la felicità, anche nelle situazioni estremamente drammatiche, proprio come gli animali della fiaba *I musicanti di Brema*. Infatti, il protagonista Guido, ebreo italiano deportato in un lager nazista insieme con il figlioletto, cerca di proteggere quest'ultimo dagli orrori dell'Olocausto, facendogli credere che tutte le esperienze che vivono siano parte di un fantastico gioco, che prevede che essi affrontino prove durissime per vincere il meraviglioso premio finale, salire su un carro armato.

Nino Rota (Milano, 1911 – Roma, 1979), autore della colonna sonora dei films *Il padrino*, *La dolce vita*, e *Il giornalino di Gian Burrasca*, da cui è tratta la melodia cantata *Viva la pappa col pomodoro*, fu nella sua vita un “Bastian Cuntrari”, per un innato senso di insofferenza a qualsiasi forma di condizionamento, per un bisogno esasperato di libertà (similmente ai Fratelli Grimm), coltivando il gusto di andare controcorrente, distanziandosi dalle sperimentazioni musicali a lui coeve, nella sua arte compositiva.

2.2. Produzione di Energia Corporeo-Ambientale-Ritmico-Sonoro-Vocale

La metodologia del BioGroupMusThePlan contempla la produzione di Energia Corporea-Ambientale-Ritmica-Sonora-Vocale (ECARSV), la quale rappresenta un'esperienza globale, fisica, emozionale, intellettuale, facilitante la relazione intra/interpersonale e armonizzante il mondo interno del soggetto con la realtà esterna. La struttura tecnica sistemica si avvale di: - strumenti musicali, convenzionali quali pianoforte e strumenti a percussione, e non convenzionali, costruiti con materiali di riciclo e cibi, e inoltre corpo e voce, anche cantata; gli strumenti musicali sono selezionati in base a funzioni storiche, sociali, culturali e simboliche, modalità di produzione sonora, caratteristiche strutturali/tecniche/sonore; - modulazione clinica dei singoli parametri musicali (timbro, ritmo, durata, altezza, intensità, melodia, armonia, dinamica, agogica); - improvvisazione musicale e teatrale. Le tecniche della libera improvvisazione, includenti il silenzio, l'ascolto attivo, la comunicazione verbale e non verbale, facilitano l'espressione personale e le relazioni interpersonali in un contesto

contenitivo e non invasivo, rispettando abilità e tempi del soggetto. L'improvvisazione (corporea-ritmica-sonora-vocale) consente al singolo soggetto, e al gruppo, anche attraverso simboli e metafore, di raccontare (o essere ispirata da) una storia, la propria identità, i rapporti mondo interno/mondo esterno e regole/libertà, la necessità di esplorazione quale desiderio di novità, e, nel contempo, di reiterazione di esperienze quale garanzia di sicuro approdo di accoglienza.

La produzione di ECARSV, nell'ambito del BioGroupMusThePlan, si è articolata in varie fasi: - Sincronizzazione della produzione di ECARSV nel sistema Soggetto-Gruppo-Musicoterapeuta (SoGMt), in modo da creare un contatto emozionale armonizzante. - Dialoghi musicali, liberi e strutturati, in cui ciascun soggetto può narrare una storia, e in cui il ruolo del leader può essere assunto a turno dai soggetti del gruppo e dal musicoterapeuta. - Songwriting.- Composizioni di suoni, melodie, danze, movimenti, testi recitati, anche avvalendosi delle tecniche di sintonizzazione esatta, inesatta, sinestetica, e delle caratteristiche transmodali e amodali delle qualità sensoriali percettive. - Uso specifico della voce, parlata e cantata, anche attraverso schemi ritmici, modulando la prosodia, l'altezza sonora, l'intonazione, per ottimizzare, altresì, la dizione e condurre a una maggiore intelligibilità l'articolazione delle parole; cantare significa suonare il corpo di colui che ascolta, cantare significa ascoltare se stesso e l'altro da sé.

La produzione di ECARSV è stata integrata nel contesto della rappresentazione scenica della fiaba *I musicanti di Brema*, sviluppandosi secondo criteri metodologici, in correlazione con il Metodo Biografico, in differenti steps: ricerca di una fiaba riscontrante il consenso da parte degli studenti della Facoltà di Teatro, nell'ambito del panorama della letteratura internazionale; individuazione della fiaba *I musicanti di Brema*, di cui sono autori i Fratelli Grimm; elaborazione del testo della fiaba *I musicanti di Brema* nella lingua madre degli studenti (rumena) e adattamento al target dell'utenza; selezione, elaborazione e arrangiamento delle composizioni musicali per l'esecuzione in connessione con il testo della fiaba; lettura, analisi e interpretazione scenica della fiaba *I musicanti di Brema*; studio, prove ed esecuzione delle composizioni musicali selezionate e arrangiate per un organico strumentale composto da pianoforte e strumenti a percussione; studio, prove e recitazione dei testi della fiaba incardinati nelle composizioni musicali selezionate; pubblica performance degli studenti con la fiaba musicale *I musicanti di Brema*.

Il BioGroupMusThePlan ha previsto, altresì, la formulazione di Protocolli monitoranti le caratteristiche della produzione di ECARSV durante ciascuna sessione di musicoterapia, includenti items quali le modalità d'uso degli strumenti musicali, della modulazione dei parametri musicali, dell'attività di recita, del silenzio, dello spazio, delle dinamiche relazionali, dell'umore e degli stati d'animo del gruppo SoGMt.

2.3. Questionari

A conclusione di tutte le sessioni musicoterapeutiche è stato proposto a ciascuno studente un Questionario Scientifico Anonimo per monitorare e valutare i risultati, e,

in particolare, opinioni, atteggiamenti e comportamenti evidenziati e comunicati dagli studenti attraverso le risposte alle domande contenute nel Questionario. Il Questionario è stato strutturato secondo la Scala Likert a cinque punti, con domande a scelta multipla articolate in items nell'ambito dei due temi principali: A (5 items), B (7 items). L'approccio sistemico all'analisi dell'interpretazione dei dati riferiti alle diverse classi di items e articolazioni caratterizzate dalle scelte operate dagli studenti si basa, infatti, sui due elementi paradigmatici fondamentali costituenti due ambiti esperienziali e motivazionali da cui è possibile estrapolare nuove dimensioni di studio e costruzione di processi di evoluzione formativa e professionale.

A. Indagine sulle condizioni socio-culturali, preferenze e abitudini musicali degli studenti (5 items).

A.1. Condizioni socio-culturali dello studente (età, luogo di residenza, attività dei genitori). L'obiettivo di tale item consiste nel monitorare eventuali difficoltà logistiche e/o economiche dello studente nel frequentare l'Università, e attività extracurricolari preferite.

A.2. Preferenze, abitudini e propensioni musicali dello studente. Questo item si propone di individuare studenti che studiano, o hanno studiato, anche la musica.

A.3. -A.3.1. Conoscenza e volontà dello studente di suonare strumenti musicali. - A.3.2. Strumento/i musicale/i che lo studente preferisce suonare.

A.4. -A.4.1. Abitudini di ascolto musicale dello studente. -A.4.2 Modalità con cui lo studente ascolta musica: televisione, radio, teatro, concerti. -A.4.3. Genere musicale preferito.

Gli items A.3 e A.4 sono utili per conoscere la disponibilità dello studente a impegnarsi in nuove esperienze culturali/artistiche e la sua motivazione.

A.5. Abitudini di ascolto musicale della famiglia dello studente.

B. Indagine sul feedback degli studenti nelle sessioni di Musicoterapia (7 items).

B.1. Attività preferite dallo studente durante le sessioni di Musicoterapia: cantare, suonare strumenti ritmico-sonoro-musicali, suonare il corpo (body percussion), danzare, recitare. - B.2. Comunicazione emozionale attraverso la relazione con strumenti corporei-ritmico-sonoro-musicali. - B.3. Strumento preferito per comunicare emozioni. - B.4. Espressione delle emozioni attraverso specifici strumenti corporei e ritmico-sonoro-musicali. - B.5. Sviluppo della creatività. - B.6. Sviluppo/miglioramento delle relazioni tra studenti nel gruppo. - B.7. Nuove acquisizioni per l'evoluzione personale e l'incremento della motivazione per ottimizzare le competenze professionali (autostima, dominio del palcoscenico, capacità di improvvisare il testo recitato in caso di deficit di memoria, migliore utilizzo della memoria e della voce, pronta disponibilità nel movimento scenico).

2.3.1. Scala Likert

In questo lavoro gli Autori analizzano le risposte degli studenti agli items del Questionario avvalendosi di una Scala Likert a 5 punti: Moltissimo (5) - Molto (4) - Abbastanza (3) - Un poco (2) - No (1).

Gli Autori evidenziano, in particolare, i risultati degli items: A.2; A.3; A.4; B.2; B.5; B.6; B.7. I risultati delle classificazioni, strutturate mediante cinque valori, e costruite in riferimento a ciascuna categoria diversificata di risposte con un range da 1 a 5, sono stati valutati in percentuale.

In questa analisi procedurale sono stati inoltre definiti Indici per ciascun item, relativi a: - A. Indagine sulle condizioni socio-culturali, preferenze e abitudini musicali degli studenti. - B. Indagine sul feedback degli studenti nelle sessioni di Musicoterapia.

2.3.2. Indici

-Indice (I): quantifica i valori specifici dei risultati per ciascuno degli items considerati.

-Indice di Adesione (IAd). Oltre ai due temi di rilevazione menzionati (A, B), sono stati calcolati gli Indici di Adesione, definiti dal rapporto tra la somma delle risposte nell'intervallo scalare 1-5 rispetto al valore massimo delle risposte di adesione pari a 50 (cinquanta). Tale Indice definisce, per ogni item parametrico, la percezione comportamentale caratteristica del gruppo all'interno della fenomenologia in esame.

-Indice di Connessione (IC): definisce il rapporto tra i valori di alcuni items.

-Indice di Sinergia di Gruppo (ISGr): definisce la fenomenologia dei flussi di Emozione (ISEm), Motivazione (ISMot), Socializzazione (ISSoc).

2.4. Risultati

La multimodale metodologia musicoterapeutica del BioGroupMusThePlan ha incrementato un processo di autoconsapevolezza, conoscenza e organizzazione di se stessi, per l'individuo e per il gruppo, creando un contesto di comunicazione in cui il gruppo di lavoro può progredire coerentemente ed esplorare insieme problematiche individuali, familiari, socio-culturali. La percezione, da parte dei membri del gruppo, delle modalità d'incontro reciproco, interconnesse con gli aspetti neurofisiologici, cognitivi, motori, espressivi, delle competenze emozionali, rappresenta una caratteristica essenziale della metodologia. L'ECARSV, interconnettendosi con l'energia psico-fisica del soggetto, genera una Risposta di Attivazione Psico-fisica, RAPSIF (De Serio, Forenza, 2004).

Il training riabilitativo musicoterapeutico non può prescindere da una mobilitazione di risorse psicologiche intrinseche al soggetto, che diventano esse stesse strumento per raggiungere l'outcome. E' così possibile effettuare un assessment multidimensionale che tenga conto degli aspetti organici, emotivi, comportamentali e relazionali, e che renda il processo riabilitativo confacente alla singola tipologia di individuo.

L'analisi dei Questionari compilati dagli studenti e delle sessioni di Musicoterapia dimostrano che gli studenti hanno ricevuto da studi biografici e fiaba inputs per innovazioni tematiche/metodologiche nell'attività attoriale, imparando a suonare strumenti a percussione e realizzando una pubblica rappresentazione della fiaba, recitando, danzando, suonando e cantando melodie in differenti lingue. Nei Questionari affermano di aver implementato capacità utili per attori: uso scenico di

voce/corpo, comunicazione/espressione emozionale, socializzazione, creatività, equilibrio psicofisico.

2.4.1. Analisi dei Questionari

A. Indagine sulle condizioni socio-culturali, preferenze e abitudini musicali degli studenti

A.1. Condizioni socio-culturali dello studente (età, luogo di residenza, attività dei genitori). Tutti gli studenti reclutati per questa ricerca vivono nella stessa città in cui si trova l'Università. Inoltre, questi studenti appartengono a famiglie in grado di sostenerne economicamente gli studi universitari ed eventuali attività extracurricolari.

A.2. Preferenze, abitudini e propensioni musicali dello studente. Dall'analisi dell'item riferito al tema "Propensione verso la cultura musicale" emerge che gli studenti dichiarano una notevole propensione verso la musica. Infatti, i membri del gruppo, nel loro insieme, mostrano il valore massimo sulla Scala Likert (5: Moltissimo), raggiungendo la percentuale del 100%. E' possibile quindi indicizzare con $I_{A.2} = 100$ l'amore degli studenti per la musica.

Indice di Adesione: $50 / 50 = 1.00$

A.3. -A.3.1. Conoscenza e volontà dello studente di suonare strumenti musicali. - A.3.2. Strumento/i musicale/i che lo studente preferisce suonare.

-A.3.1. Volontà dello studente di suonare strumenti musicali. Alcuni studenti (80%) esprimono il valore 5 (Moltissimo); alcuni studenti (10%) si attestano sul valore 4 (Molto); alcuni studenti (10%) si attestano sul valore 2 (Un poco). Con $I_{A.3.1} = 80$ è possibile evidenziare la volontà dello studente di suonare strumenti musicali, attestata sul valore 5.

-A.3.2. Strumento/i musicale/i che lo studente preferisce suonare. La diversificazione nella scelta degli strumenti mostra particolare rilevanza, in quanto apparirebbe correlata con l'entusiasmo e l'interesse per la musica e per gli strumenti musicali sperimentati durante le sessioni di musicoterapia, e in riferimento a specifiche propensioni personali: pianoforte: 65%; batteria: 10%; chitarra: 5%; flauto: 5%; arpa: 5%; volontà di suonare, senza indicare lo strumento: 10%. Dall'analisi congiunta dell'item A.3₁ e dell'item A.2., per quanto concerne il valore 5 (moltissimo), emerge la relazione che evidenzia l'Indice di Connessione: $I_{A.3.1} / I_{A.2} = 80\% / 100\% = 0.80$. In A.3.2, per quanto riguarda il pianoforte, il valore di parzializzazione è: $65\% / 100\% = 0.65$.

Tali relazioni dimostrano la propensione degli studenti per la musica e l'intenzione di produrre musica con alcuni specifici strumenti musicali. In particolare, in A.3.2. l'indice 0.65 presenta un valore importante per il pianoforte. Indice di Adesione: $46 / 50 = 0.92$.

A.4. -A.4.1. Abitudini di ascolto musicale dello studente. -A.4.2. Modalità con cui lo studente ascolta musica: televisione, radio, teatro, concerti. -A.4.3. Genere musicale preferito.

-A.4.1. Abitudini di ascolto musicale dello studente: Moltissimo = 100%. Le risposte degli studenti a questo item mostrano che tutti gli studenti (100%) ascoltano la

musica con il massimo coinvolgimento, raggiungendo il valore 5 (Moltissimo), indicato con $I_{A.4.1} = 100$. Indice di Adesione: $50 / 50 = 1.00$. Dall'analisi congiunta dell'item A.2. e dell'item A.4.1 emerge la relazione che mostra l'Indice di Connessione: $I_{A.4.1} / I_{A.2} = 1$. Questo rapporto evidenzia la significativa correlazione tra il globale interesse musicale degli studenti e la personale propensione all'ascolto della musica.

-A.4.2. Modalità con cui lo studente ascolta musica: -*Teatro*: Moltissimo = 60%; - Molto = 40%. -*Concerto*: Moltissimo = 50%; - Molto = 40%; - Un poco = 10%.

-A.4.3. Genere musicale preferito. L'avvalersi del genere musicale preferito dal soggetto può costituire un significativo ausilio per l'approccio musicoterapeutico.

-*Musica Classica*: - Moltissimo = 60%; - Molto = 10%; - Abbastanza = 10%; - Un poco = 20%. -*Jazz*: - Moltissimo = 60%; - Molto = 20%; - Un poco = 20%. -*Pop*: - Moltissimo = 70%; - Molto = 30%. -*Rock*: - Moltissimo = 100%. -*Musica tradizionale Rumena*: - Moltissimo = 40%; - Abbastanza = 10%; - Un poco = 20%; - No = 20%.

A.5. Abitudini di ascolto musicale della famiglia dello studente: - Moltissimo = 70%; - Molto = 30%.

Osservazioni sugli items da A.1. a A.5. L'osservazione riguardante gli items da A.1. a A.5. evidenzia interconnessioni tra le abitudini degli studenti, e delle rispettive famiglie, di ascoltare musica, con le attitudini musicali. Tutti gli studenti amano la musica: $I_{A.2} = 100$. L'Indice di Adesione è: $IAd_{A.2} = 1.00$. La relazione $I_{A.3.1} = 80$ mostra che l'80% degli studenti desidera suonare "Moltissimo" gli strumenti musicali; 10% "Molto"; 10% "Abbastanza". In questo item: $IAd_{A.3.1} = 0.92$. Il 100% degli studenti ascolta la musica "Moltissimo": $I_{A.4.1} = 100$. $IAd_{A.4.1} = 1.00$.

È opportuno sottolineare il desiderio degli studenti di approfondire lo studio della musica e anche dello strumento musicale preferito. Tali considerazioni sono proficue per determinare il grado di conformità dei comportamenti degli studenti agli obiettivi perseguiti dalla Masterclass di Musicoterapia, e quindi la possibilità di raggiungere i risultati attesi.

B. Indagine sul feedback degli studenti nelle sessioni di Musicoterapia.

Le energie che catalizzano simbioticamente i processi del sistema emozionale, le motivazioni complesse per il lavoro, e l'evoluzione sociale, determinano cospicue sinergie aggreganti che consentono un potenziale itinerario di compattazione collettiva, favorendo dinamiche di miglioramento delle attività gruppali. Tale quadro sintagmatico evidenzia la necessità di una scansione di items in tre livelli della Scala Likert (5-4, 3-2, 1), creando un Indice di Sinergia di Gruppo, ISGr (Emozione: ISEm; Motivazione: ISMot; ISSoc: Socializzazione), un quadro della fenomenologia in esame, caratterizzato da parametri che esprimono attività dinamiche e flussi vibrazionali di creatività e improvvisazione.

B.1. Gradimento della performance finale delle sessioni di Musicoterapia. Moltissimo = 50%; - Molto = 40%; - Abbastanza = 10%.

B.2. Attività preferite dagli studenti durante le sessioni di Musicoterapia. Cantare = 60%; - Suonare strumenti musicali = 50%; - Body Percussion = 40%; - Danzare = 30%; - Recitare = 70%.

B.3. Comunicazione emozionale attraverso la relazione con gli strumenti corporei-ritmici-sonori-musicali. All'interno delle attività diversificate per produzione corporea-ritmica-sonora-musicale, il gruppo di studenti mostra comportamenti ed elementi semiologici correlati con la comunicazione emozionale. Dall'analisi dei dati emerge che l'80% degli studenti fornisce risposte con esito "Moltissimo", e il 20% "Molto". Possiamo quindi indicizzare con $I_{B.3} = 80$, la comunicazione emotiva del gruppo, riferita al valore 5. $ISEm = 100\%$.

Attraverso l'analisi dell'item B.3. e dell'item A.2. è possibile quantificare l'Indice di Connessione, riferito ai valori massimi: $I_{B.3} / I_{A.2} = 80\% / 100\% = 0.80$. Questa relazione evidenzia, oltre che la predilezione per la musica, l'espressione delle emozioni attraverso strumenti musicali corporei-ritmici-sonori. Indice di Adesione: $48 / 50 = 0.96$.

B.4. Strumento corporeo-ritmico-sonoro-musicale preferito per comunicare ed esprimere meglio le emozioni. Tamburi: 40%; - Strumenti a Percussione: 10%; - Corpo: 10%; - Corpo, stomaco e addome: 10%; - Qualsiasi strumento: 10%.

B.5. Nuove acquisizioni per la crescita personale e la motivazione per il miglioramento delle competenze professionali (autostima, dominio della scena, capacità di improvvisare il testo recitato in caso di deficit di memoria, migliore utilizzo della memoria e della voce, pronta disponibilità al movimento scenico). L'analisi di tale item mostra i seguenti risultati: Moltissimo = 40%; - Molto = 30%; - Abbastanza = 20%; - Un poco = 10%. Gli Autori indicano con $I_{B.5} = 40$ l'Indice di motivazione del gruppo, riferito al valore 5. $ISMot = 70\%$. Inoltre: $I_{B.5} / I_{A.2} = 0.40$. Questa relazione evidenzia, oltre che l'amore per la musica, la motivazione degli studenti a migliorare le competenze menzionate. Indice di Adesione: $39 / 50 = 0.78$.

B.6. Abilità di socializzazione (accoglienza, sospensione del giudizio, flessibilità). Dallo studio di tale item sono emersi i seguenti risultati: Moltissimo = 60%; - Molto = 30%; - Abbastanza = 10%. Pertanto, si indicizzano con $I_{B.6} = 60$ le abilità di socializzazione del gruppo, con riferimento al valore 5. $ISSoc = 90\%$. Attraverso l'analisi dell'item B.6. e dell'item A.2. è possibile quantificare l'Indice di Connessione, in attinenza con i valori massimi: $I_{B.6} / I_{A.2} = 60\% / 100\% = 0.60$. Tale relazione indica, oltre che l'attrazione verso la musica, l'espressione delle capacità di socializzazione. Indice di Adesione: $45/50 = 0.90$.

B.7. Sviluppo della Creatività. Questo item evidenzia la ricerca creativa di espressioni di nuove dimensioni relative a processi e stili musicali, ritmi e altre idee. I risultati che emergono, aggregati a coppie di valori interconnesse tra le unità 4 e 5, offrono un potenziale considerevole per il valore creativo. Tale dinamismo determina le quantità: Moltissimo 20% + Molto 40% = 60%; Abbastanza = 20%; Un poco = 20%. Con il rapporto $I_{B.7} = 60$ si indicizza la percezione di un incremento nella creatività del gruppo. $ISCr: 60\% + 40\%$. Indice di Adesione: $34/50 = 0.68$.

E' opportuno, pertanto, effettuare considerazioni sugli items $ISEm$ (B.3), $ISMot$ (B.5), $ISSoc$ (B.6), $ISCr$ (B.7). - Correlazione tra la comunicazione emozionale e la disponibilità a suonare strumenti musicali corporei-ritmici-sonori: $96/92 = 1.043$. Tale

valore indica il maggiore potenziale di comunicare emozioni acquisito dal gruppo di studenti all'interno della Masterclass di Musicoterapia. - Correlazione Socializzazione-Motivazione: $0,90/0,78 = 1.153$. La socializzazione aumenta se (e dopo che) gli studenti sono stati motivati.

L'interconnessione e la sinergia sviluppate nel contesto delle attività corporee-ritmiche-sonore-musicali hanno creato una serie multiforme di emozioni e idee e proposte di innovazione e motivazione al lavoro, ampliando gli ambiti di socializzazione e incoraggiando originali e proficui campi creativi e una notevole energia di gruppo. L'analisi degli items evidenzia reti dinamiche di valore emozionale, apertura verso nuove visioni di lavoro, relazioni di socializzazione culturale e artistica e attitudini musicali. Attraverso l'acquisizione di sinergia emozionale gli studenti del gruppo hanno espresso le potenzialità per suonare strumenti musicali selezionati con consapevolezza delle proprie propensioni, utili per l'arte teatrale. Dopo le sessioni di Musicoterapia il gruppo è apparso più coeso e brillante, testimoniando ciascuno studente, nei Questionari, incrementi di positività operativa attraverso conseguenti coerenti risposte in relazione a evoluzione personale e futuro professionale.

2.4.2. Analisi delle Sessioni di Musicoterapia

Sono state effettuate analisi parametriche: - delle caratteristiche della produzione di ECARSV, anche in riferimento agli aspetti simbolici; - dei processi di approccio e interazione con gli oggetti corporeo-ambientali-ritmico-sonoro-musicali-vocali; - delle dinamiche di comunicazione e relazionali sviluppate dal sistema SoGMt.

Nell'ambito del grande gruppo esperienziale, la produzione di ECARSV ha evidenziato, quali risultati, l'emergere degli assunti di base (Bion, 1961) di dipendenza, attacco-fuga e accoppiamento. Inoltre, sono stati individuati gli oggetti transferali: musicoterapeuta (transfert centrale) quale imago paterna, a livello arcaico o edipico, il gruppo quale imago materna, i membri del gruppo (transfert laterali) come imago fraterna, il mondo esterno luogo di proiezione della distruttività individuale (Thanatos) ma anche dell'Eros (speranza di un mondo migliore). Nell'emozionalità ritmica che ha caratterizzato le sessioni di musicoterapia, come autorganizzazione che mantiene in equilibrio instabile le stimolazioni e i reciproci rinforzi di tensione, apporto energetico che, rappresentato dalle fantasmatiche individuali, si mette in risonanza ritmica e concorre all'intercollegamento pulsionale generalizzato, dominanti sono risultati alcuni temi circolanti nel gruppo: ricerca individuale di ruoli, e proposizioni di leader; desiderio di relazionarsi, comunicare anche fisicamente; tentativi di evasione all'esterno, proiettarsi fuori dal gruppo; paura e insieme desiderio di togliersi la maschera, con tentativi di esplorazione del contesto; modello genitore - figlio, parte bambina - parte adulta; paura dell'abbandono del gruppo dopo la promessa del rapporto; eredità del gruppo, bisogno di riparazione; tolleranza della diversità, come la dissonanza musicale. Costante, all'inizio di ciascuna sessione, è stato il brusio di gruppo, quale riempimento dello spazio sonoro offerto al gruppo, corrispondendo a sottostanti fantasmi evocati dal vuoto, la frantumazione, l'attesa, la perplessità, l'angoscia di smembramento, di divoramento e di rottura. Il gruppo e la musica possono

considerarsi un'entità unica, che, pur costituita di singole parti, si esprime nella simultaneità, dando origine a un organismo olistico, che non deriva dal semplice risultato della somma di quelle parti.

L'indagine analitica musicoterapeutica ha contemplato, fra l'altro: le storie personali, da cui enucleare capacità e stili individuali nel gruppo, come nella favola musicale "Pierino e il lupo", in cui ogni strumento dell'orchestra è identificato da determinate frasi musicali; le relazioni interpersonali, interpretate anche sulla base del concetto di "risonanza" musicale; l'interazione individuo – gruppo, gruppo - ambiente; i fenomeni trans-personali, tra cui l'atmosfera o "tono di fondo" della sessione, e la "tonalità" del sentimento di base che sottende la vita di un gruppo, la somma delle emozioni di ognuno nei confronti degli altri; eventuali oggetti intermediari; gli effetti della mentalità primitiva e degli assunti di base.

Fra gruppaltà e musica, anch'essa costituita di parti, numerose sono le convergenze. Quest'accostamento può essere esteso alla vita psichica, anch'essa gruppale, e quindi il gruppo, la musica, la mente, articolano fra loro reciproci rimandi. Introdurre l'elemento sonoro-musicale in un contesto gruppale contribuisce a rinforzare le valenze regressive di tale esperienza e facilitare il manifestarsi di un prodotto gruppale originale e specifico. Il suono, l'ECARSV, concorrono a concretizzare il funzionamento del gruppo e inoltre permettono allo stesso di acquisire una forma e un senso potendo agevolare l'elaborazione delle differenze. Per l'individuo, l'esperienza di un gruppo d'improvvisazione può rappresentare una specie di nuova intonazione nel corso di un processo d'integrazione rispetto a se stesso, al gruppo, alla società e alla musica.

2.5. Conclusioni

La metodologia musicoterapeutica, con il BioGroupMusThePlan, s'inserisce nell'ambito degli interventi terapeutico/riabilitativi. Il BioGroupMusThePlan integra le attività motorie, mente, anima e corpo del soggetto, in un processo musicale le cui fondamenta sono le relazioni tra gli studenti all'interno del gruppo, e tra il soggetto, il gruppo e il musicoterapeuta.

Il BioGroupMusThePlan si propone come momento indispensabile nel percorso di recupero, in cui il soggetto può usufruire di un allenamento psico-fisico costante che, attraverso l'attivazione cerebrale biemisferica, favorisce lo sviluppo della capacità di integrazione e di elaborazione superiore degli stimoli, determinando inoltre la creazione di nuovi schemi motori, la mobilitazione di abilità psico-fisiche, e l'input per un'esistenza ricca di stimoli e quindi gratificante. Favorire un'armonia interiore nella persona, e poi tra il suo mondo interno e il mondo esterno, e una fluida integrazione dei suoi vari analizzatori sensoriali, motori, cognitivi, affettivi, empaticamente sintonizzandosi con essa, consentendo l'instaurarsi, o un incremento qualitativo, di una relazione, deve rappresentare l'obiettivo prioritario del professionista responsabile di un progetto musicoterapeutico.

Il BioGroupMusThePlan, anche attraverso un'oculata gestione del tempo terapeutico, ha favorito nei soggetti differenti situazioni di attivazione percettiva e di

dinamismo dei parametri fisiologici; tali inputs hanno creato diversità di sollecitazioni energetiche e un valido ausilio per l'evoluzione di capacità autopoietiche di stabilità emozionale e relazionale. Nel contempo, sono stati registrati lo sviluppo di reciprocità di comunicazione e l'incremento di inferenze omeostatiche sonoro-ambientali.

Il BioGroupMusThePlan ha utilizzato il Metodo Biografico integrato con metodologie e tecniche musicoterapeutiche specifiche per attori, incrementandone attivazione psicofisica, ampliamento dei confini del contatto emotivo, motivazione, gratificazione, comunicazione inter/intra/personale, interazione e accettazione reciproca, attenzione, concentrazione e coordinazione, percezione corporea e spaziale, qualità della vita. Il BioGroupMusThePlan ha contribuito a implementare il sistema compagnia-di-attori, capace di entrare in empatia con i bisogni del singolo allievo/attore/soggetto, e della compagine attoriale nella sua globalità, e di svolgere una funzione propulsiva attraverso la creazione di condizioni favorevoli alla concretizzazione di nuovi apprendimenti, sia per l'allievo/attore/soggetto sia per la sua troupe.

Il progetto musicoterapeutico contemplato dal BioGroupMusThePlan realizza dimensioni poliedriche con finalità anche preventive per il continuum degli equilibri relazionali all'interno dei sistemi soggetto-famiglia, gruppo attoriale, e socio-ambientale.

Riferimenti bibliografici

- Ashliman, Dee. 2016. *The Grimm Brothers' Children's and Household Tales*. Pittsburgh: University.
- Bion, Wilfred. 1961. *Experiences in Groups*. London: Tavistock.
- Bruscia, Kenneth. 1989. *Defining Music Therapy*. Barcelona: Phoenixville.
- Clark-Schock, Karen, Turner Yolanda, Bovee Terry. 1988. *A Multidisciplinary Psychiatric Assessment: The Introductory Group*, in "The Arts in Psychotherapy", vol. 15, pp.79-82.
- De Serio, Adriana. 2002. *La Musicoterapia: indagine storico-analitica*, in Di Pinto L. (a cura di) "Metamorfosi e Musica in Fenomenologia", Bari: G. Laterza, p. 185-249.
- De Serio, Adriana, Forenza, Donato. 2004. *Musicoterapia e stati vegetativi persistenti: osservazioni preliminari su un caso clinico*, in "Europa Medicophysica", vol.40, suppl.1 n. 3. Torino: Minerva Medica, pp. 345-352.
- De Serio, Adriana. 2015. *A Group-Music-Therapy Plan for Family Members of People with Disabilities*, in "Proceedings of IAGP 19th International Congress", Rovinj (Croatia), p. 82.
- De Serio, Adriana (a cura di). 2019. *Nuovi sentieri per la diversabilità*. Bari: La Matrice.
- De Serio, Adriana, Korek, Adrian. 2024. *Improvisation in Music Therapy for the Theatre Art: Research, Training, Practice*, in "Proceedings of the 1st International Conference on Improvisation in Music Therapy", Leuven, Belgium: LUCA School of Arts, Belgian Association for Music Therapists, University Psychiatric Centre KU.
- De Serio, Adriana, Korek, Adrian, Donato, Forenza. 2024. *Food and wine landscapes in the music for theatre art to develop tourism and agricultural management*, in "Proceedings of 2024 Multidisciplinary Sustainable Development", May 30-31, Timisoara, Romania: Faculty of Management and Rural Tourism, Life Sciences "King Mihai I" University.
- Hesser, Barbara. 1985. *Advanced Clinical Training in Music Therapy*, in "Music Therapy Journal of American Association for Music Therapy", vol. 5, n. 1, pp. 66-73.
- Imberty, Michel. 1988. *Suoni, Emozioni, Significati*. Bologna: Clueb.

- Miglio, Camilla. 2015. *Jacob e Wilhelm Grimm. Tutte le fiabe. Prima edizione integrale 1812-1815*. Roma: Donzelli.
- Rak, Michele. 1987. *G. B. Basile. Lo cunto de li cunti*. Milano: Garzanti.
- Zipser, Jack. 2002. *The Brothers Grimm: From Enchanted Forests to the Modern World*. New York: Palgrave Macmillan.

Arte

Art

Adina BAYA
(Universitatea de Vest
din Timișoara)

**Investigarea trecutului
prin filmul documentar:
Autobiografia lui Nicolae Ceaușescu
de Andrei Ujică**

Abstract: (Exploring History through the Documentary Film Based on Archival Footage: *The Autobiography of Nicolae Ceaușescu* by Andrei Ujică) The documentary film represents a valuable tool for investigating history through its ability to present a selection of factual data in an attractive and accessible way, according to the requirements of an audiovisual narrative. By providing access to primary research sources, presented in a contextualized manner and arranged so as to build a narrative thread with an emotional impact, the documentary filmmaker must achieve a permanent balance between her personal approach and respecting the accuracy of factual data, thus accumulating responsibilities both of a journalist and of a historian, as theorist Bill Nichols observes. The present paper aims to analyze how the documentary film can facilitate historical and biographical exploration, focusing on the analysis of *Autobiografia lui Nicolae Ceaușescu* / *The Autobiography of Nicolae Ceaușescu* by Andrei Ujică. The last part of a cinematic trilogy about the end of communism, this film released in 2010 uses exclusively archival footage to build a cinematic story that reflects the life of the communist leader. Hundreds of hours of footage from the National Film Archive and from Romanian Television were filtered in order to create an unconventional production, which covers Ceaușescu's political career, from the death of Gheorghe Gheorghiu-Dej, in 1965, to the Revolution in 1989. Without interviews, without explanations or off-screen comments, the images in which Ceaușescu appears at diplomatic meetings with international leaders, at rallies, public speeches or visits to factories "speak for themselves" and draw a complex portrait of the president executed in December 1989. But despite the apparent non-intrusive presence of the director Andrei Ujică and the editor Dana Bunescu, the selection, ranking and juxtaposition of the images give some clear directions to the interpretive approach.

Keywords: *documentary film, archival footage documentary, Andrei Ujica, biographical documentary, Nicolae Ceausescu.*

Rezumat: Filmul documentar reprezintă un instrument valoros de investigare a istoriei prin capacitatea sa de a expune o selecție de date factuale într-un mod atractiv și accesibil, conform rigorilor unei narațiuni audiovizuale. Prin oferirea de acces la surse de documentare primare, expuse contextualizat și ierarhizate pentru a construi un fir narativ cu impact emoțional, regizorul de film documentar trebuie să realizeze un echilibru permanent între abordarea personală și respectarea acurateții datelor factuale, cumulând responsabilități deopotrivă aferente unui jurnalist și unui istoric, după cum observă teoreticianul Bill Nichols. Lucrarea de față își propune să analizeze modul în care filmul documentar poate facilita explorarea istorică și biografică, concentrându-se pe analiza documentarului de montaj *Autobiografia lui Nicolae Ceaușescu*, de Andrei Ujică. Ultima parte a unei trilogii cinematografice despre sfârșitul comunismului, acest film lansat în 2010 folosește exclusiv imagini de arhivă pentru construirea unei povești cinematografice ce reflectă viața liderului comunist. Sute de ore de filmări din Arhiva Națională de Filme și de la Televiziunea Română au fost distilate pentru realizarea unei producții neconvenționale, care acoperă cariera politică a lui Ceaușescu, de la moartea lui Gheorghe Gheorghiu-Dej, în 1965, până la Revoluția din 1989. Fără interviuri, fără explicații sau comentarii din *off*, imaginile în care Ceaușescu apare la întâlniri diplomatice cu lideri internaționali, la mitinguri, discursuri publice sau vizite în fabrici „vorbesc de la sine” și trasează un portret complex al președintelui executat în decembrie 1989. Dar, în

ciuda aparentei prezențe neintruzive a regizorului Andrei Ujică și a monteurului Dana Bunescu, selecția, ierarhizarea și juxtapunerea imaginilor dau câteva direcții clare demersului interpretativ.

Cuvinte-cheie: *film documentar, documentar de montaj, Andrei Ujica, documentar biografic, Nicolae Ceausescu.*

Introducere

Într-una dintre cele mai influente cărți care teoretizează și clasifică filmul documentar actual, autorul Bill Nichols afirmă că trăim într-o eră de glorie a acestui gen, o perioadă de maximă creativitate și efervescență, care în prezent suplinește în mod binevenit lipsa tot mai pregnantă de inventivitate și curaj din cinematografia de ficțiune de mare audiență. „Într-o eră în care toate marile conglomerate mediatice reciclează mereu și mereu aceleași povești, pe aceleași subiecte, asumându-și foarte puține riscuri în ceea ce privește inovația și rămânând supuse sponsorilor atotputernici, agendelor lor politice și pretențiilor lor restrictive, filmul documentar independent este cel care aduce o privire proaspătă asupra evenimentelor din lume și spune, cu vervă și imaginație, povești care extind orizonturile și deschid noi posibilități”, spune Nichols (2019, 1). Observațiile sale critice privitoare la cinematografia de ficțiune sunt în ton cu ceea ce reclamă numeroși regizori consacrați de câțva timp deja, dintre care poate cel mai notabil și mai vocal e Martin Scorsese (2019). El a deplâns în diverse contexte faptul că filmele de tip Marvel sunt gândite ca produse de marketing, nu artistice, ce constrâng regizorii să folosească anumite rețete narative (aceleași de fiecare dată) pentru a obține un răspuns financiar eficient și previzibil din partea publicului țintă – lucru total incompatibil cu esența actului artistic, care implică libertate creativă neîngrădită, cu toate riscurile implicite, și puterea de a surprinde audiența.

Prin capacitatea filmului documentar de a atrage atenția și de a prezenta povești audiovizuale care conving și care se remarcă prin prospețime în peisajul altfel monoton al cinematografului de mare audiență, acesta poate fi văzut și ca un mod de a scoate la iveală probleme sociale, promovând implicarea audiențelor în chestiunile aflate pe agenda publică a momentului. Lucrarea de față își propune să analizeze abilitatea filmului documentar de a funcționa ca instrument de explorare istorică și biografică, acordând o atenție aparte *Autobiografiei lui Nicolae Ceaușescu* de Andrei Ujică. Ultima parte a unei trilogii cinematografice despre sfârșitul comunismului, acest film lansat în 2010 folosește exclusiv imagini de arhivă pentru construirea unei povești cinematografice ce reflectă viața liderului comunist.

Documentarul românesc actual, limite ale genului și tipologii

Ultimele două decenii au adus un reviriment deosebit al filmului documentar românesc, acesta fiind din ce în ce mai bine reprezentat în cinematografia locală. După

bulversările economice ale anilor '90 și 2000, care au afectat producția de filme românești de orice gen, realitatea de azi confirmă fără dubiu că observația autorului american privind existența unei „ere de glorie” a filmului documentar e valabilă și în România. Nu numai pentru că în 2020 documentarul *Colectiv* al lui Alexandru Nanău a fost nominalizat la două premii Oscar: pentru „Cel mai bun film străin” și pentru „Cel mai bun documentar”. Iar *Acasă, My Home* de Radu Ciorniciuc a fost premiat în același an la Festivalul de la Sundance și la o serie de alte evenimente de acest gen. Ci și pentru că, per ansamblu, filmul documentar devine din ce în ce mai prolific și diversificat tematic în peisajul cinematografic românesc. Uneori e folosit ca un gen predilect al implicării civice, care scoate la lumină probleme ce țin de societate și de drepturile omului – vezi, printre altele, *București, unde ești?* (r. Vlad Petri, 2014), despre protestele extinse contra Guvernului din 2012, sau *Turn Off the Lights* (r. Ivana Mladenovic, 2012) și *Școala noastră* (r. Mona Nicoară și Miruna Coca-Cozma, 2011), despre discriminarea și excluderea socială a romilor. Iar alteori e ca o fereastră deschisă spre viața intimă a unor familii – vezi *Constantin și Elena* (r. Andrei Dăscălescu, 2009) și *Casa cu păpuși* (r. Tudor Platon, 2020), în care regizorii pătrund cu camera în spațiul familial unde proprii bunici sunt protagoniști, sau răvășitorul *Waiting for August* (r. Teodora Mihai, 2014), despre o adolescentă rămasă să își crească cei cinci frați mai mici în timp ce mama muncește în străinătate. De ce acum acest reviriment? Posibil pentru că Noul Cinema Românesc, a cărui estetică a dominat anii 2000 și 2010, a impus o perspectivă orientată spre realism, spre redarea observațională a personajelor și evenimentelor, cu minimă intruziune din partea realizatorilor filmului la capitolul artificilor de filmare și montaj. Și a deschis calea, astfel, spre explorarea realității inclusiv prin filmul de non-ficțiune. Prezența cadrelor lungi și statice în filmele timpurii ale lui Cristi Puiu, Cristian Mungiu sau Corneliu Porumboiu a transformat cinemaul observațional într-un stil predominant (și) în filmul non-ficțional românesc, observă Flavia Dima (2021) într-un număr tematic dedicat documentarului de revista *Films in Frame*.

Filmele documentare pot fi construite din interviuri cu martori sau cu experți, bazate pe arhive audiovizuale sau pe documente scrise, pe informații disponibile în baze de date, pe cărți și articole jurnalistice sau academice, dar și pe observații directe ale realizatorilor filmului, filmări de pe teren, reconstituiri, simulări sau mărturii personale. Unele pot folosi exclusiv sunetul diegetic, iar altele pot avea o coloană sonoră preluată sau compusă special pentru acest film. Dată fiind diversitatea tematică și de realizare a filmului documentar, multitudinea de voci și perspective pe care le poate aborda, combinația inedită de date factuale și experiențe personale pe care o poate oferi, dar și coloana sonoră, secvențele planificate / regizate sau chiar alunecarea spre ficțional, care este definiția filmului documentar? Cum stabilim limitele acestui gen cinematografic? Una dintre definițiile incipiente, date de John Grierson în anii '30, este aceea de „tratare creativă a realității actuale”, sugerând echilibrul pe care realizatorii filmului documentar îl au de realizat între abordarea personală și respectul pentru datele

factuale, cumulând astfel responsabilități deopotrivă aferente unui jurnalist și unui istoric (în Nichols 2019).

Deși e greu de oferit o definiție exhaustivă a genului documentar, pentru că ea depinde de contextul temporal, geografic și cultural la care se face referire, precum și de alți factori, cum ar fi instituțiile care susțin producția de film și așteptările audiențelor, Bill Nichols stabilește trei caracteristici care diferențiază filmul documentar de cel de ficțiune. În primul rând, documentarul tratează ceva care s-a întâmplat în realitate, deci se referă la oameni și evenimente istorice care aparțin lumii în care trăim și nu unui univers narativ inventat, în care personajele și acțiunile lor fac referire alegorică la lumea noastră. Așadar, documentarul își construiește credibilitatea și conexiunea solidă cu realitatea prin oferirea de date factuale și de dovezi verificabile. În al doilea rând, în acest gen de film apar oameni reali, care nu joacă un rol, ci „se joacă” pe ei înșiși, funcționând ca actori sociali autentici în propria viață. Deși actori neprofesioniști care par să se interpreteze pe sine în mod natural apar uneori și în filme de ficțiune sau în *reality show*-uri de televiziune, în aceste cazuri rolurile lor sunt modelate puternic de viziunea regizorală, motiv pentru care aceste filme se disting de demersul asumat al filmului documentar de a fi fidel realității. În al treilea rând, evenimentele, situațiile și oamenii fac parte dintr-o poveste, adică o înlănțuire de episoade ce are coerență, conținând un început, un mijloc și un final, și înregistrând schimbările prin care trece un personaj, o comunitate sau o stare de fapt. Deși bazat pe date factuale solide, selectate cu acuratețe, filmul documentar rămâne o formă de narațiune audiovizuală, ce folosește unelte și strategii tipice retoricii persuasive. Cu alte cuvinte, el nu este o simplă reproducere a realității, ci o reprezentare expresivă a acesteia. Din acest motiv, calitatea sa depinde mai mult de puterea interpretativă pe care o oferă, de bogăția perspectivei abordate, decât de autenticitatea reproducerii unor fapte, pentru că „avem așteptări diferite de la reproducere și reprezentări, de la documente și documentare” (Nichols 2019, 10).

Stabilirea trăsăturilor definitorii ale filmului documentar ne plasează pe un teritoriu extrem de vast, pe care se poate găsi o varietate foarte mare de producții cinematografice. Pentru a aduce acest demers mai aproape de o definiție concretă, Nichols propune și o clasificare a tipurilor de film documentar, incluzând moduri de realizare înregistrate de-a lungul mai multor perioade din istoria cinematografiei și trenduri socio-culturale. El propune șapte tipuri de film documentar: (1) poetic (cu accent pe formă și asociații vizuale, pe atmosferă și stare, mai mult decât pe poveste; adesea experimental, personal, avangardist); (2) expozitiv (bazat pe logică argumentativă, cu explicații din *off* și scop informativ-educativ clar definit; adesea identificat cu „documentarul de televiziune”); (3) observațional (recurge la o cameră neintruzivă, ce observă subiecții / personajele interacționând spontan); (4) participativ (folosește interviul și alte forme de interacțiune între realizatorul de film – care devine la rândul său personaj – și subiect); (5) reflexiv (propune interogarea convențiilor legate de însăși realizarea filmului documentar); (6) performativ (presupune implicarea directă a cineastului în film și anularea oricărei pretenții de obiectivitate, adesea cu

efect experimental, de redare a unei perspective profund personale); (7) interactiv (permite privitorilor să decidă evoluția poveștii prin intermediul unei platforme interactive online) (2019, 104-158). În plus, pornind de la valențele retorice care pot fi identificate în demersul persuasiv inerent unui film documentar, Nichols mai propune trei categorii de documentar care reflectă scopul acestuia: (1) deliberativ (explorează soluții la o problemă contemporană); (2) judiciar sau istoric (examinează evenimente și situații din trecut, emite verdicte legate de ce s-a întâmplat în mod real); (3) comemorativ sau critic (de obicei un film biografic centrat pe un personaj din istoria recentă sau îndepărtată, care își propune să releve cum era acesta în realitate) (2019, 77-78).

Explorarea narativă a trecutului istoric în *Autobiografia lui Nicolae Ceaușescu* de Andrei Ujică

Regizorul timișorean cu cea mai importantă recunoaștere internațională, Andrei Ujică a realizat filme prezente la festivaluri de prestigiu din întreaga lume, având o carieră începută ca scriitor, în anii '70, apoi ca universitar după emigrarea în Germania, în anii '80, și, finalmente, ca realizator de film reîntors în România. În 1990, la câteva luni după căderea regimului comunist din România, el co-editează volumul *Televiziune / Revoluție – Ultimatumul imaginii. România în decembrie 1989* și începe să se dedice realizării de filme prin colaborarea cu cineastul și profesorul german de film Harun Farocki la crearea documentarului *Videograme dintr-o revoluție (Videograms of a Revolution)*. Lansat în 1992, filmul explorează în mod inedit evenimentele ce au dus la căderea regimului condus de Nicolae Ceaușescu, fiind o creație de referință amplu dezbătută ulterior pentru cum ilustrează raportul dintre puterea politică și mass-media, și inclusă de revista *Cahiers du cinéma* într-un top al celor mai subversive zece filme din istorie. În 1995 își lansează următorul film, *Out of the Present*, care spune povestea unui cosmonaut ce petrece zece luni la bordul unei stații spațiale, în timp ce pe Pământ Uniunea Sovietică se destramă, și care a fost comparat de critica internațională cu filme de anvergura lui *Solaris* și *2001: O odisee spațială*.

În 2010, Andrei Ujică își încheie trilogia cinematografică despre sfârșitul comunismului, cu *Autobiografia lui Nicolae Ceaușescu*. Documentarul folosește exclusiv imagini de arhivă pentru construirea unei povești cinematografice ce reflectă viața liderului comunist. Un număr impresionant de filmări din Arhiva Națională de Filme și de la Televiziunea Română au fost distilate pentru realizarea acestui film neconvențional, care acoperă cariera politică a lui Ceaușescu, de la moartea lui Gheorghe Gheorghiu-Dej, în 1965, până la Revoluția din 1989. Filmul a avut premiera la Festivalul de la Cannes și a fost primit de critica internațională ca o contribuție fundamentală la impunerea noului cinema non-ficțional ca o prezență importantă pe scena cinematografică europeană. *Autobiografia...* face parte dintr-o serie de documentare românești lansate în anii 2000 care tratează trecutul comunist în maniera unei dezvăluiri narative a istoriei, compensând absența unor tratate științifice extinse pe această temă în anii de după schimbarea regimului, după cum observă Marie-Louise

Paulesc (2017). Din această serie mai fac parte *Născuți la comandă - Decreștii* (r. Florin Iepan, 2005), despre interzicerea avorturilor și politica agresivă pentru creșterea natalității în comunism, sau *Marele jaf comunist* (2004) și *Război pe calea undelor* (2007), ambele în regia lui Alexandru Solomon, tratând episoade istorice ascunse din timpul regimului de dinainte de 1989.

Din punctul de vedere al clasificărilor propuse de Nichols mai sus, *Autobiografia...* este un documentar observațional, chiar dacă nu regizorul este cel ce înregistrează efectiv imaginile, ci doar preia materialul filmat anterior de aparatul de propagandă comunistă, dar într-o anumită măsură și reflexiv, dacă e să îl privim ca pe un manifest despre puterea imaginilor de a înregistra și distorsiona realitatea, de a defini interpretarea istorică – temă pe care Ujică a abordat-o împreună cu Harun Farocki și în *Videogramele unei revoluții*. „Filmul atrage pentru prima oară atenția asupra apariției unei noi categorii de documente istorice – secvența video. Fragmente largi de istorie în imagini în mișcare.”, mărturisea autorul într-un interviu, miza sa fiind preponderent estetică și pornind de la ideea transformării unui corpus de documente într-un film ce poate reflecta mai mult adevăr istoric decât un tratat științific (Blaga 2009).

Fără interviuri, fără explicații sau comentarii din *off*, imaginile în care Ceaușescu apare la întâlniri diplomatice cu lideri internaționali, la mitinguri, discursuri publice sau vizite în fabrici „vorbesc de la sine” și trasează un portret complex al președintelui executat în decembrie 1989. Dar în ciuda aparentei prezențe observaționale, neintruzive a regizorului Andrei Ujică și a monteurului Dana Bunesco, selecția, ierarhizarea și ordonarea imaginilor dau câteva direcții clare demersului interpretativ. La fel ca în orice alt documentar, filmul face apel la curiozitate, stimulează suspansul, cultivă elementul-surpriză și folosește diverse alte strategii pentru a ține privitorul atent și strâns legat de curgerea evenimentelor prezentate. Etos, logos și patos – tradiționalele tipuri de argumente retorice – sunt folosite în mod explicit de-a lungul acestuia, într-un melanj de date factuale selectate și ierarhizate pentru sporirea impactului persuasiv (Bradbury & Guadagno 2020). Așadar, în ceea ce privește clasificarea după valențele retorice ale documentarului, *Autobiografia...* poate fi văzut ca un film comemorativ sau critic care ne invită să reflectăm la personalitatea liderului comunist, fără a avea însă pretenția realizării unui portret echidistant sau complet al acestuia. După cum observă Alexandru Solomon, el nu include și „mărturii critice asupra dictaturii și nu contrabalansează perspectiva lui Ceaușescu cu alte unghieri menite să completeze un tablou mai *realist* al epocii” (2016, 178), fiind un colaj asumat de înregistrări propagandiste.

Narațiunea audiovizuală poate fi definită ca „o înlănțuire de evenimente legate de cauză și efect, ce se petrec într-un anumit spațiu și timp” (Bordwell et al. 2019). De obicei asta implică o situație inițială în care intervin o serie de schimbări pe modelul cauză-efect, iar la final ni se așterne în față o nouă situație, diferită de cea de la început. Conexiunea noastră cu povestea și înțelegerea evoluției ei depinde decisiv de cum sunt construite aceste momente, de cât de bine înțelegem coordonatele spațiale și temporale, dar și motivațiile personajelor și contextul schimbărilor de situație. Iată de ce, înșiruirea

unor imagini de arhivă cu Nicolae Ceaușescu, înregistrate în cea mai mare parte cu scopul explicit al realizării de propagandă comunistă, nu poate avea aspectul aleatoriu al unui șir de apariții publice, ci are nevoie de un fir narativ cu efect coeziv. Acest fir, însă, nu este unul pus la vedere cu ușurință, ci trebuie descoperit de privitor, care este lăsat să descifreze singur succesiunea de imagini cu fostul dictator și cu cei care apar de-a lungul timpului în jurul său în imaginile filmate, fără niciun fel de date despre contextul în care au avut loc înregistrările, cum ar fi un text explicativ sau un comentariu. După cum observă Alexandru Solomon, „documentele audiovizuale sunt lăsate să trăiască singure; spectatorul este obligat să se concentreze asupra unei narațiuni transistorice, în care importante nu sunt conexiunile social-politice, ci viața și psihologia acestui personaj desprins parcă de lumea concretă: gesturile lui, felul în care relaționează cu ceilalți, evoluția lui fizică și comportamentală în ultimii săi 25 ani de viață” (2016, 178-179).

Narațiunea are o aparență obiectivă, reproducând traseul lui Ceaușescu de la optimismul cu care a fost primit în anii '60, vizibil în aparițiile lui carismatice la întâlniri cu lideri internaționali, sau de la entuziasmul nedisimulat al participanților la demonstrațiile de susținere a Partidului Comunist Român, până la austeritatea și represiunea anilor '80, în care paradele făcute în onoarea liderului comunist sunt animate artificial de personaje care evoluează mecanic într-un ritual de glorie. Filmul înregistrează astfel degradarea treptată a lui Ceaușescu, metamorfoza lui dintr-un lider tânăr, plin de energie, primit cu multă speranță și care a înfruntat tendințele expansioniste ale Uniunii Sovietice, la unul îmbătrânit prematur, marcat de paranoia și de obsesia plătirii datoriilor față de Occident, desprins de realitatea vieții în țara pe care o conduce, cu un discurs vetust, repetitiv, gol de conținut. Filmul facilitează nu numai un portret al decăderii unui lider, ci și unul mai larg, al contextului istoric est-european în a doua jumătate a secolului XX, putând fi văzut ca „cel mai important film românesc despre Războiul Rece” (Gorzo 2021).

Peste o mie de ore de filmări de arhivă au fost punctul de pornire al acestui documentar de montaj, din care cei doi colaboratori ai lui Andrei Ujică, regizorul Titus Muntean și producătoarea Velvet Moraru, au selectat 260 de ore de material filmat. Ulterior, această selecție a început să fie prelucrată și editată de regizor și de monteurul Dana Bunescu, folosind principiul ordonării cronologice, dar și căutarea, în mod special „la început sau la sfârșit de rolă”, pentru a găsi „momente ieșite din protocol”, neregizate, fiindcă „înainte de a intra în rol ca să fie filmat, orice om se poartă firește” (Blaga 2009). Autenticitatea poate fi dezgropată, așadar, în puținele momente scăpate de sub lupa propagandei, a căror cumulare reflectă finalmente „tensiunea specifică epocii și încărcătura ei potențial explozivă, de subconștient reprimat” (Solomon 2016, 183).

Vizionare deloc facilă, *Autobiografia...* cere un efort deopotrivă intelectual, prin urmărirea cronologică a episoadelor extrase din traseul carierei liderului comunist, în absența unor linii ghidare tipice unui documentar expozitiv, dar și emoțional, generat de spectacolul vieții acestui personaj, mai observă Solomon. Motorul narativ rezidă

într-o anumită tensiune care se coagulează pe parcursul vizionării, ai cărei germeni sunt sădiți încă din prima scenă a celor 180 de minute de film, când imaginea execuției lui Ceaușescu și a soției sale, din 25 decembrie 1989, e asociată rapid cu cea a morții lui Gheorghiu-Dej, în 1965, ce facilitează intrarea simbolică în scenă a protagonistului. Momentul de final al carierei politice a acestuia – și al vieții sale – e pus alături de cel al debutului ei, într-un context în care spațiul public și cel privat se confundă unul cu celălalt. Faptul că filmul reprezintă un colaj alcătuit exclusiv din imagini oficiale, așadar înregistrate la comanda lui Ceaușescu și aflate sub controlul atent al aparatului de propagandă al acestuia, face posibilă privirea lor ca un demers autobiografic, similar celui în care o persoană își înregistrează viața personală, selectând din ea momentele dorite. Aparența autobiografică e dată și de structura circulară a filmului, care începe și se încheie cu scena procesului și a execuției lui Ceaușescu. Pe de altă parte, nu poate fi exclusă nici interpretarea titlului într-o cheie ironică, fiind, până la urmă, o autobiografie imaginată, pe care liderul comunist cel mai probabil nu ar fi agreat-o (Iacob 2018).

Deși aparent un demers obiectiv, în care succesiunea de imagini nu conține niciun comentariu, filmul are, de fapt „o dublă perspectivă subiectivă: cea a dictatorului – care a *produs* imaginile – și cea a regizorului – care le selectează și le recompune într-o nouă narațiune. Dublă dimensiune care este afirmată de titlul complet al operei: *Autobiografia lui Nicolae Ceaușescu. Un film de Andrei Ujică.*” (Solomon 2016, 175). Acestor dimensiuni subiective li s-ar putea adăuga și pe cea a monteurului Dana Bunescu, ale cărei „decizii subtile, dar de impact, facilitează anumite interpretări ale spațiului audiovizual și afectează firul narativ al filmului” (Iacob 2018). În plus, adăugarea coloanei sonore în locul unui comentariu verbal, în condițiile în care arhivele nu au păstrat sunetul original, reprezintă și ea un demers ficțional și subiectiv discret, care nu contrastează cu atmosfera imaginilor expuse, însă punctează anumite nuanțe în demersul explorării istorice. Nu în ultimul rând, prin conceperea filmului ca o „autobiografie”, autorii acestuia ne propun implicit să luăm în considerare și modul în care Ceaușescu însuși ar fi interpretat propria carieră politică și viață, atrăgând atenția asupra ambiguității noțiunilor de „obiectiv” și „subiectiv” în contextul istoriei, memoriei și al filmului (Paulesc 2017).

Concluzii

Autobiografia lui Nicolae Ceaușescu face parte dintr-o serie de filme documentare lansate în anii 2000 ce își propun să dezvăluie sau să reevalueze episoade istorice din România comunistă. De asemenea, el face parte dintr-un reviriment mai larg al genului documentar, observabil atât în cinematografia românească a ultimelor decenii, cât și în cea occidentală, unde Bill Nichols vorbește despre existența unei „ere de glorie” a filmului documentar, ce compensează binevenit rețetele previzibile din cinemaul *mainstream*. În ciuda adeziunii la reguli de bază privind realizarea unui documentar, cum ar fi concentrarea pe evenimente și personaje reale sau prezentarea unei selecții de date factuale ce oferă credibilitate, aceste filme reprezintă demersuri

subiective asumate, ce nu reproduc, ci reprezintă realitatea. Cu alte cuvinte, ele nu sunt simple reconstituiri ale unor situații sau evenimente, ci propun implicit și interpretări ale acestora. Demersul de explorare a istoriei este, în cazul *Autobiografiei...*, asumat ca unul cu miză preponderent estetică, propunându-și să transforme un corpus de documente într-o narațiune istorică audiovizuală, pornită de la ideea mărturisită de autor că un film documentar poate conține mai mult adevăr istoric decât un tratat științific (Blaga 2009). Filmul propune și teme de reflectare privind folosirea imaginilor de arhivă ca mărturie, subliniind puterea acestora de a oglindi, dar și de a distorsiona realitatea istorică. În ciuda unei aparente obiectivități generate de absența comentariului sau a vreunui text explicativ, de faptul că filmul lasă imaginile înregistrate „să vorbească de la sine”, *Autobiografia...* rămâne o creație marcată de subiectivism, atât la nivelul selecției de evenimente ce au fost filmate de aparatul de propagandă al liderului comunist, cât și la nivelul trierii și ordonării arhivelor de către regizorul Andrei Ujică și monteurul Dana Bunesco, precum și la cel al introducerii coloanei sonore.

Referințe bibliografice

- Blaga, Iulia. 2009. *Imaginea mea despre Nicolae Ceaușescu s-a umanizat – Autobiografia lui Nicolae Ceaușescu. Un interviu cu Andrei Ujică*, în „Dilema veche”, august, disponibil online: <https://agenda.liternet.ro/articol/9556/Iulia-Blaga-Andrei-Ujica/Imaginea-mea-despre-Nicolae-Ceaușescu-s-a-umanizat-Autobiografia-lui-Nicolae-Ceaușescu.html>, ultima accesare la 11 iunie 2024.
- Bordwell, D., Thomson, K., Smith, J. 2019. *Film Art: An Introduction* (12th edition). New York: McGraw-Hill.
- Bradbury, J. D., Guadagno, R. E. 2020. *Documentary Narrative Visualisation: Features and Modes of Documentary Film in Narrative Visualisation*, în „Information visualisation”, vol. 19, issue 4.
- Dima, Flavia. 2021. *The State of Cinema: Imagini găsite, imagini redescoperite*, în „Films in Frame”, nr. 1.
- Gorzo, Andrei. 2021. *History Moving, Reshaping the Landscape: The Representation of Historical Processes in Carlos and The Autobiography of Nicolae Ceaușescu*, în „Bright Lights Film Journal”, august, disponibil online: <https://brightlightsfilm.com/history-moving-reshaping-the-landscape-the-representation-of-historical-processes-in-carlos-and-the-autobiography-of-nicolae-ceausescu/#.YWwF2S0WroA>, ultima accesare la 13 iunie 2024.
- Iacob, Raluca. 2018. *Authoring From the Shadows: Creativity and the Film Archive in The Autobiography of Nicolae Ceaușescu*, în „Apparatus. Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe”, nr. 7.
- Nichols, Bill. 2019. *Introduction to Documentary* (3rd edition). Bloomington, Indiana: Indiana University Press.
- Paulesc, Marie-Louise. 2017. *Film, History, and Memory in the Autobiography of Nicolae Ceaușescu*, în „New Romanian Cinema”, vol. 41, issue 2, oct.
- Scorsese, Martin. 2019. *I Said Marvel Movies Aren't Cinema. Let Me Explain*, în „The New York Times”, nov., disponibil online: <https://www.nytimes.com/2019/11/04/opinion/martin-scorsese-marvel.html>, ultima accesare la 11 iunie 2024.
- Solomon, Alexandru. 2016. *Reprezentări ale memoriei în filmul documentar*. Iași: Ed. Polirom.

Ramona CAMELEA
(Institutul de Istoria Artei
„G. Oprescu”)

Apcar Baltazar: scrieri despre artă decorativă

Abstract: (Apcar Baltazar: Writings on Decorative Arts) Despite his short life, Apcar Baltazar (1880-1909) stood out due to his prolific career that combined artistic and theoretical activity. He painted at an intense pace and experimented various artistic techniques and mediums: posters, book illustrations, set design, and costumes. His artistic oeuvre was doubled by a substantial activity as a theoretician: author of art studies, dealing with themes of interest to artists and writers, (national style, relationship of art with artistic sources), reporter of the most important artistic events in the capital. The paper analyses Apcar Baltazar's writings on decorative art in the cultural, social and institutional context of the early 20th century, in which art and art history were produced and "consumed". Attempting to avoid approaching the artist's oeuvre solely through biographical details, I will discuss Apcar Baltazar's artistic and theoretical works in relation to the interests of the cultural and artistic milieu of the time and the context in which the author was formed and activated.

Keywords: *Apcar Baltazar, biography, professional choices, decorative art, Romanian artistic milieu.*

Rezumat: Apcar Baltazar (1880-1909) s-a remarcat, în scurtă sa viață, printr-o activitate prolifică ce a combinat latura artistică cu cea teoretică. A pictat într-un ritm intens și a experimentat tehnici și medii artistice variate: afișe, ilustrație de carte, decoruri de teatru, costume, respingând canoanele, inovând și construind un stil pictural propriu. Opera sa artistică a fost dublată de o substanțială activitate de teoretician: autor al unor studii de artă, tratând teme de interes pentru artiști și literați, (stilul național, raportul artei cu sursele artistice), cronicar al celor mai importante evenimente artistice din capitală. Comunicarea analizează scrierile lui Apcar Baltazar despre arta decorativă în contextul cultural, social și instituțional de la începutul secolului XX, în care este produsă și „consumată” arta și istoria artei. Încercând să evit abordarea operei artistului doar prin intermediul detaliilor biografice, voi discuta contribuțiile artistice și teoretice ale lui Apcar Baltazar în legătură cu preocupările mediilor culturale și artistice ale vremii și cu contextul în care autorul s-a format și a activat.

Cuvinte-cheie: *Apcar Baltazar, biografie, opțiuni profesionale, arta decorativă, mediul artistic românesc.*

Studiul¹ propune o discuție preliminară pe marginea scrierilor lui Apcar Baltazar despre arta decorativă. Încercând să evit o abordare din perspectivă deterministă, ce supralicitează importanța anumitor date și detalii biografice în analiza operei unui artist, voi discuta contribuțiile lui Apcar Baltazar în contextul cultural, social și

¹ Textul de față are la bază comunicarea *Apcar Baltazar: portretul unui artist modern* susținută la Colocviul Internațional *Comunicare și cultură în România europeană*, ediția a XI-a, 14-15 iunie 2024, *Conferința Biografia. Noi perspective metodologice, delimitări tematice, studii de caz*.

instituțional de la începutul secolului XX, în care este produsă și „consumată” arta și istoria artei.

Caracterul experimental și modernitatea operei, distanța artistului față de tendințele dominante din peisajul artistic românesc au fost primite cu reticență de public. Mai bine receptate au fost scrierile sale. Cu subiecte gravitând în jurul artei naționale, ele au suscitât interesul literaților și artiștilor aducând o anumită notorietate autorului.

La scurtă vreme de la moartea prematură a lui Apcar Baltazar (1909) au apărut în presă o serie de articole semnate de critici de artă, artiști, scriitori, apropiați și colaboratori, care elogiau personalitatea artistului, originalitatea operei, contribuția la teoretizarea stilului național și la dezvoltarea artei decorative naționale¹. În octombrie 1909 „un comitet compus din mai mulți artiști și amatori de artă sub președinția d-lui Țigara (sic)-Samurcaș a luat inițiativa ridicării unui monument pe mormântul pictorului A. Baltazar.” Pentru strângerea fondurilor necesare, comitetul intenționa să organizeze o expoziție cu lucrările pictorului și să reunească într-un volum publicațiile acestuia despre arta bizantină (*Informațiuni*, în „Universul”, 10 octombrie 1909, nr. 298, p. 2.). Inițiativa nu s-a concretizat, însă demonstra aprecierea pe care mentorul său, Alexandru Tzigara-Samurcaș, și alți intelectuali o arătau tânărului artist.

Opera artistică a lui Apcar Baltazar a atras atenția criticilor și publicului de o manieră mai susținută în perioada dintre cele două războaie, când noul context artistic și cultural a făcut posibilă aprecierea modernității demersului artistic. Pictorului i s-au dedicat studii ce scoteau în evidență originalitatea operei sale și în 1936 i s-a organizat o retrospectivă în cadrul Pinacotecii Municipiului București².

Născut în anul 1880, în familia unui mic funcționar bucureștean, Apcar Baltazar a urmat Școala de Belle Arte din București, avându-l ca profesor pe George Demetrescu Mirea căruia avea să-i aprecieze calitățile de desenator, dar de tehnica și tematica căruia avea să se distanțeze (Florea 2015, p. 29; Teacă 2020, p. 45). Baltazar a obținut pe parcursul școlarității câteva medalii de bronz la concursurile organizate de Școala de Belle Arte. Rezultatele sale, interpretate de biografi ca fiind mai degrabă modeste (Florea 2015, p. 13-14), anticipau o traiectorie marcată de refuzul canoanelor artistice. În timpul studiilor a participat, fără succes, la competițiile pentru obținerea unei burse de studii în străinătate (1901, 1902). Însă cel mai semnificativ eșec profesional avea să-l înregistreze în 1908, când a candidat la concursul pentru ocuparea catedrei de artă decorativă din cadrul Școlii de Belle Arte câștigată de Costin Petrescu³ (Kallestrup, p. 153; Florea 2015, p. 88). În momentul organizării concursului Baltazar avea o bogată

¹ T.-S. [Alexandru Tzigara-Samurcaș], A. Baltazar, în „Convorbiri literare”, an 43, nr. 10, octombrie 1909, p. 1135-1136; N. Pora, *Un pictor dispărut. Baltazar*, în „Minerva”, an I, nr. 302, 16 octombrie 1909, p. 3; *Moartea pictorului Baltazar*, în „Tribuna”, an XIII, nr. 211, 30 septembrie/13 octombrie 1909, p. 5.

² Pinacoteca Municipiului București, *A. Baltazar 1880-1909*, București, 1936 [cat.]

³ Vasile Florea relatează un incident petrecut cu o zi înainte de rezultatul concursului, când tablourile lui Apcar Baltazar ar fi dispărut din expoziția de la Ateneu, eveniment ce l-ar fi favorizat pe contracandidatul său, Costin Petrescu. Florea 2015, p. 88. Cf. *Arta română*, 1908, 7-8, pp. 128-129. BAR Mss, Arhiva Artiștilor Plastici, Apcar Baltazar I acte 11.

experiență în domeniu; portofoliul său profesional cuprindea numeroase articole și proiecte de artă decorativă. Din aceste considerente, avea să resimtă eșecul concursului ca pe o nedreptate personală.

Racordat la mediul cultural din capitală, Baltazar a frecventat cercurile intelectuale coagulate în jurul scriitorilor Garabet Ibrăileanu, Dimitrie Nanu, Panait Cerna, Ilarie Chendi, Emil Gârleanu (Florea 2015, p. 24), intrând astfel în contact cu teoriile estetice, literare și sociale care i-au șlefuit gândirea artistică și i-au furnizat argumente și surse pentru propriile teorii. În același timp, rețeaua de literați i-a facilitat publicarea articolelor și cronicilor artistice în *Viața românească*, *Calendarul literar și artistic*.

Însă cel care și-a pus cel mai mult amprenta asupra ideilor, temelor și preocupărilor tânărului artist a fost mentorul său Alexandru Tzigara-Samurcaș. Întâlnirea dintre cei doi a avut loc în timpul studiilor la Școala de Bele Arte unde Alexandru Tzigara-Samurcaș predă cursul de istoria artei și estetică. Preocupat de subiectul artei naționale, istoricul de artă se afla în căutarea unei figuri emblematice, capabilă să teoretizeze principii și metode, să creeze modele și să funcționeze ca un exemplu pentru artiști. Aplecarea teoretică și abilitățile de excelent desenator aveau să-l recomande pe Baltazar drept un potențial candidat pentru „reactivarea” artei naționale. Cooptându-l în proiectele ce urmăreau revigorarea artei populare și crearea artei naționale, Samurcaș l-a încurajat pe fostul elev să studieze patrimoniul medieval, l-a primit spre documentare în Muzeul de Artă Națională și i-a publicat articolele în *Convorbiri literare*. Appreciate de istorici și literați, contribuțiile publicistice au consolidat reputația tânărului autor. În 1909, Baltazar era însărcinat de Ministerul Instrucțiunii Publice să întocmească un studiu¹ despre picturile de la mănăstirea Horezu (*Ultime informațiuni*, „Universul”, 23 aprilie 1909, nr. 108, p. 3), responsabilitate ce sugerează aprecierea profesională de care se bucura.

Cu o activitate prolifică, Apcar Baltazar reprezintă un caz atipic ce combină dubla perspectivă de practician și teoretician al artei. A pictat într-un ritm intens și a participat la principalele saloane oficiale și expoziții ale vremii; desenator pasionat, a experimentat tehnici și medii artistice variate, a realizat afișe, ilustrație de carte, decoruri de teatru, costume. Cercetările dedicate operei sale artistice au evidențiat caracterul experimental, refuzul convenționalismului și al canoanelor estetice². Baltazar se distanțează de manierele dominante de tratare, de schemele compoziționale și formele academiste, de problemele luminii și ale umbrei, recurgând la opțiuni cromatice atipice, adesea criticate de colegi (Florea 2015, p. 34, Teacă 2020, p. 46). Specialiștii au remarcat că pedagogia academistă de la Școala de Belle Arte și-a pus

¹ Rezultatele acestei documentări au fost publicate în *Buletinul Monumentelor istorice*. A. Baltazar, *Frescurile dela Hurezi (Biserica cea mare)*, în „Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice”, an II, nr. 2, aprilie-iunie 1909, p. 73-84; A. Baltazar, *Frescurile dela Hurezi (Biserica cea mare, Paraclisul)*, în „Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice”, 1909, an II, nr. 3, iulie-septembrie 1909, pp. 123-132.

² Opera artistică a lui Apcar Baltazar a fost analizată de Shona Kallestrup, Vasile Florea, Corina Teacă. A se vedea bibliografia de la finalul studiului.

foarte puțin amprenta asupra artistului și atunci mai degrabă asupra manierei de a lucra, bazată pe exercițiu îndelungat, nu asupra mijloacelor de expresie sau a formelor artistice (Florea 2015, p. 29; Barbu & Teacă 2021, p. 134).

Spre deosebire de lumea artistică românească, aflată în mare măsură sub vraja lui Nicolae Grigorescu, Baltazar nu a fost captivat de temele și subiectele grigoresciene. Mai mult, a indentificat în fenomenul epigonismului grigorescian impasul artei românești recomandând artiștilor să dea dovadă de mai multă originalitate în raport cu tematica și tehnica maestrului (Florea 2015, p. 29-32). Artistul s-a aplecat în mod excepțional asupra tematicii țărănești, iar atunci când a făcut-o, s-a distanțat atât de viziunea lui Nicolae Grigorescu cât și de alternativele de la polul opus, reprezentate de Ștefan Luchian sau Octav Băncilă, a recurs în schimb „la formule moderne în care tradiția subzistă doar generic (*Durus Arator*)” (Teacă 2020, p. 46). Orașul, mediul preferat al artistului, i-a furnizat furnizează o gamă largă de subiecte: mahalale și tipologii urbane, piețe, periferii, scene de gen, personaje citadine tratate uneori în notă ironică (*Haimanalele, Muza mahalalei, Madam Popescu cu cățelul*).

Sub impactul gândirii artistice care considera pictura istorică cel mai important gen sau poate pe fondul interesului pentru istoria românilor, Baltazar a atribuit picturii istorice o importanță deosebită, aspirând să realizeze compoziții de mari dimensiuni, inspirate din trecut (Florea 2015, p. 52-53). Câteva schițe păstrate îl arată mai puțin interesat de problematica eroismului, de evenimentele reper ale istoriei, „de virtuțile eroice”, de altfel artistul se distanțează de compozițiile grandioase, teatrale, dramatice, care glorificau trecutul, în schimb este preocupat de detalii, de elementele estetice, etnice, folclorice, religioase (Florea 2015, p. 56).

Diversitatea tematică, tehnică și stilistică caracterizează opera sa grafică. Portrete, peisaje, compoziții, numeroase proiecte de artă decorativă cu trimitere la Art Nouveau: coperte, frontispicii, schițe de costum, afișe, ilustrează lucrările prietenilor scriitori (*Cea dintâi durere*, Emil Gârleanu) și diverse periodice (*Convorbiri, Viitorul*).

Arta decorativă este o preocupare constantă a activității lui Baltazar, concretizată în lucrări de artă¹, cronici și articole². Artistul abordează domenii ale artei decorative până atunci puțin sau deloc explorate: ceramică, costume, decorație interioară, vitralii. S-au păstrat numeroase proiecte pentru vase de ceramică înfățișând scene și personaje din basme (*Proiect de vas ornat cu o scenă reprezentând lupta lui Făt Frumos cu balaurul*, acuarelă; *Proiect pentru o ploscă*, acuarelă, Biblioteca Academiei Române - Cabinetul de Stampe; *Proiect de ulcior cu scene inspirate din basmul cu răpirea Ilenei Cosânzeana*, acuarelă, BAR - Cabinetul de Stampe), proiecte pentru vitralii (*Doi cocoși. Proiect de vitraliu*, Muzeul Colecțiilor; *Legenda lui Făt Frumos Proiect de*

¹ O analiză a contribuției lui Apcar Baltazar la domeniul artelor decorative în: Shona Kallestrup, *Art and Design in Romania 1866-1927. Local and International Aspects of the Search for National Expression*, Columbia University Press, New York, 2006.

² Radu Ionescu, *Convorbiri artistice. Apcar Baltazar*, prefață și antologie de Radu Ionescu, Ed. Meridiane, București, 1974. Lipsa de rigoare științifică a editorului, care reproduce în unele cazuri doar bucăți din articolele lui Baltazar, fără a semna acest lucru, ridică un semn de întrebare asupra utilității lucrării.

vitraliu, acuarelă, Muzeul Colecțiilor de Artă; *Făt Frumos Proiect de vitraliu*, acuarelă, Muzeul Național de Artă al României), un proiect de cortină pentru Teatrul Eforie (acuarelă și creion, BAR - Cabinetul de Stampe), proiecte de decorație pentru sufragerie (acuarelă și creion, BAR - Cabinetul de Stampe). Proiectele respective se caracterizează prin trimiteri vizuale la literatura și arta populară românească, însă motivele, elementele ornamentale și personajele sunt supuse unui proces de stilizare și esențializare (Kallestrup 2006, p. 148-149), în concordanță cu modul în care artistul înțelege arta românească modernă.



Apcar Baltazar, *Proiect de ulcior cu scene inspirate din basmul cu răpirea Ilenei Cosânzeana*, acuarelă, nesemnat, nedatat. Biblioteca Academiei Române, Cabinetul de Stampe

Artele decorative îl interesează pe Baltazar și din perspectiva teoreticianului, scrisul ajutându-l să-și decanteze ideile și teoriile aplicate ulterior în practică, în compozițiile de artă decorativă (Kallestrup 2006, p. 144). Primele texte pe această temă au fost publicate în 1905, în *Voința Națională*, ziar de orientare liberală, care găzduia sporadic și o rubrică artistică. A revenit asupra subiectului între 1907-1909, de această dată orientându-se către publicații precum *Viața românească*, platformă a ideilor sămănătoriste și *Convorbiri literare*. Articolele se structurează în jurul câtorva teme:

crearea stilului românesc modern în artele decorative, raportul artelor decorative cu industria și istoria motivelor decorative (decorației)¹.

La o lectură a articolelor lui Baltazar se pot identifica cu ușurință similitudini cu teoriile artistice ale vremii referitoare la arte decorative și industrie, pe care autorul nu se sfiște să le juxtapună și să le asambleze într-o unică narațiune, chiar și atunci când sunt contradictorii. În ce context a avut loc contactul cu teoriile artistice europene, cunoscut fiind că nu a studiat în străinătate? Puținele informații biografice disponibile arată că absența pregătirii în marile centre artistice a fost compensată printr-un ritm intens de documentare în Biblioteca Fundației Universitare (T.-S. [Alexandru Tzigara-Samurcaș], *A. Baltazar*, în „Convorbiri literare”, 1909, nr. 10, p. 1136). Aici a studiat cu asiduitatea reviste de artă franceze și germane (*Art et Décoration*, *Deutsche Kunst und Dekoration*) și literatură de specialitate prin intermediul cărora a venit în contact cu temele dezbătute de mediile artistice europene. De altfel, articolele și recenziile sale abundă în referințe la lucrări ale unor artiști, istorici de artă și arheologi binecunoscuți în epocă². Deși nu este o certitudine, s-ar părea că nu a rămas străin, cel puțin, de unul dintre importantele centre artistice ale vremii, Paris, unde ar fi călătorit pe cont propriu³ (Cuțescu-Storck 2006, p. 189).

Dezvoltarea artelor decorative, temă recurentă a articolelor sale, îi oferă prilejul de a discuta funcțiile artei la începutul secolului al XX-lea. În opinia sa, refuzul de a i se recunoaște artei decorative statutul de artă reprezintă principalul obstacol în calea dezvoltării domeniului și a dobândirii unui statut atractiv, iar acest refuz era alimentat de înțelegerea socială a artei care se rezuma la plăcerea pur vizuală, la satisfacția estetică. Într-un articol timpuriu despre locul artelor decorative în cadrul ierarhiei artelor, autorul încerca să concilieze dimensiunea estetică a obiectului cu cea funcțională. Aderând la ideile *Artei 1900*, răspundea contestatarilor că scopul final al tuturor artelor, „mari” sau „mici”, rămâne ideea de frumos, doar că în cazul artelor decorative acestuia i se adăuga și utilitatea (I. Grozea, *Țesătorie și pictură*, p. 2). Considerațiile pe care le făcea pe marginea artei decorative, presărate cu exemple istorice incontestabile, (arta egipteană, figurinele de Tanagra, vasele de Sevres, porțelanurile de Limoges, covoarele de Persia) aveau scopul de a demonstra

¹ Baltazar, *Arta și industria I*, în „Voința națională”, an XXII, nr. 5962, 8 (21) martie 1905, p. 1, *Idem Arta și industria II*, în „Voința Națională”, 17 (30) martie 1905, p. 1-2; *Arta și industria III*, în „Voința Națională”, 2 (15) iunie 1905, p. 2; A. Baltazar, *Note asupra industriei de artă*, în „Viața Românească”, vol. VII, an II, nr. 10, octombrie 1907, p. 55-62; A. Baltazar, *Spre un stil românesc*, în „Viața Românească. Revistă literară și științifică”, vol. XI, anul III, 1908, pp. 216-235.

² Un fragment din arhiva sa personală, aflată la Biblioteca Academiei Române, conține fișe de lectură cu notițe din lucrări de istorie și călătorie (Frédéric DuBois de Montperreux, *Voyage autour du Caucase, chez les Tscherkesses et les Abkhases, en Colchide, en Géorgie, en Arménie et en Crimée*), lucrări de istoria arhitecturii (Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'architecture*). BAR Mss, Arhiva Artiștilor plastici. Apar Baltazar. Acte 1-11.

³ Cecilia Cuțescu Storck nota în memoriile sale o întâlnire cu Baltazar la Paris, când a prins contur proiectul comun al unei fresce decorative, proiect întrerupt de moartea timpurie a artistului.

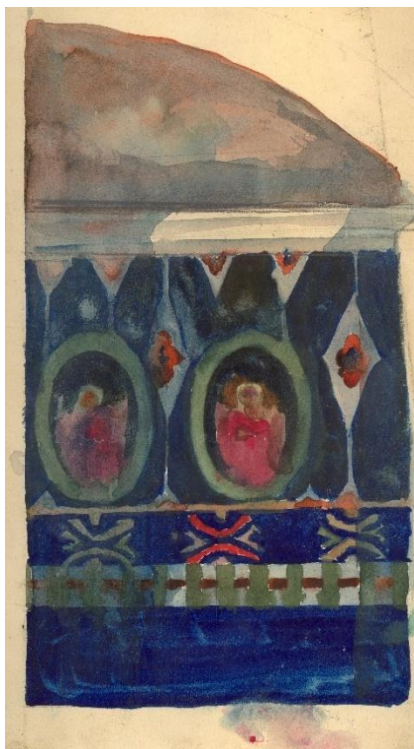
istoricitatea „coabitării” industriei cu arta și faptul că îmbinarea celor două dimensiuni, utilitară și artistică, putea fi posibilă (Baltazar, *Arta și industria I*, p. 1.).

Poziționând-se încă o dată împotriva practicilor artistice dominante, Baltazar critică (în repetate rânduri) reticența confrăților de a se apleca asupra artei decorative, atribuind-o, indirect, prejudecăților dobândite în timpul studiilor la Școala de Belle Arte:

„Ne-aducem aminte că odată în școala de Bele-Arte când s-a propus elevilor ce urmau pictura să urmeze să se destineze dacă vor artei decorative, ce printr-o învoială dintre Stat și pictorul decorativ al Teatrului Național, urma să fie un obiect de studiu pentru o serie de pictori decoratori români mi-aduc aminte că nu s-a găsit nici unul în toată școala care să consimtă a urma pictura decorativă.” (Baltazar, *Arta și industria II*, p. 1)

Interesul pentru arta decorativă îl determină pe Baltazar să abordeze în câteva articole¹ relația artei cu industria, prilej cu care introduce în discuție noțiunea *industrie de artă*. Termenul este utilizat în sens larg pentru o categorie eclectică ce include obiecte realizate industrial, obiecte meșteșugărești, produse manufacturate, al căror numitor comun era dat de calitățile estetice. Așa cum punctează Irina Cărbăș, această ambiguitate de ordin terminologic ilustrează statutul incert al artelor decorative care își găsiseră recent locul în cadrul artelor. (Cărbăș 2010, p. 106-107).

¹ Baltazar, *Arta și industria I*, Voința națională, an XXII, nr. 5962, 8 (21) martie 1905, p. 1, *Idem Arta și industria II*, în „Voința Națională”, 17 (30) martie 1905, p. 1-2; *Arta și industria III*, în „Voința Națională”, 2 (15) iunie 1905, p. 2; A. Baltazar, *Note asupra industriei de artă*, în „Viața Românească”, vol. VII, an II, nr. 10, octombrie 1907, p. 55-62.



Apcar Baltazar, *Motiv decorativ*, acuarelă, nesemnat, nedatat. Biblioteca Academiei Române, Cabinetul de Stampe

Baltazar situează arta decorativă la intersecția dintre artă și industrie (Baltazar, *Arta și industria II*, p. 1), fără a vedea vreo incompatibilitate în această alăturare, spre deosebire de cei care contestau statutul artei decorative și o asimilau producției industriale. Dimpotrivă, tratarea artistică a obiectelor și bunurilor realizate industrial, departe de a împieta dimensiunea funcțională, creștea valoarea lor artistică și estetică. Pentru autor aplicarea artei la industrie echivalează cu „progres[ul] artistic”, dezvoltarea celei dintâi devenea o modalitate de sincronizare la statele dezvoltate, dar și un mijloc de „înavuțire națională”, de sporire a bogăției statului (Baltazar, *Arta și industria I*, p. 1). Narațiunea referitoare la dezvoltarea artei decorative, a *industrii de artă*, se bazează pe o argumentație de natură economică. Recurgând la statistici pentru a demonstra ponderea economică pe care industria de artă o avea în alte țări, Baltazar atrage atenția asupra amplitudinii importurilor de bunuri de artă și asupra potențialelor avantaje economice pe care o astfel de industrie națională ar aduce-o României (A. Baltazar, *Note asupra industriei de artă*, pp. 57-59).

Idei precum prezența artei în viața cotidiană, rolul designului interior și a obiectelor din categoria „industrie de artă” în educarea publicului semnaleză expunerea autorului la teoriile internaționale referitoare la artele decorative și

industriale. Baltazar vede o legătură directă între capacitatea obiectelor de a educa publicul, de a impune standarde de gust, și modul în care aceste obiecte sunt create, astfel încât să respecte standardele estetice oficiale, stabilite și transmise în cadrul școlilor de arte. Din aceste considerente, susține separarea activității de creație a obiectului de cea de execuție: motivele decorative, forma obiectelor trebuiau realizate de artiști decoratori, iar producerea obiectelor trebuia încredințată elevii școlilor profesionale sau în tot cazul unor lucrători cu pregătire (Balthazar, *Arta și industria III*, p. 2).

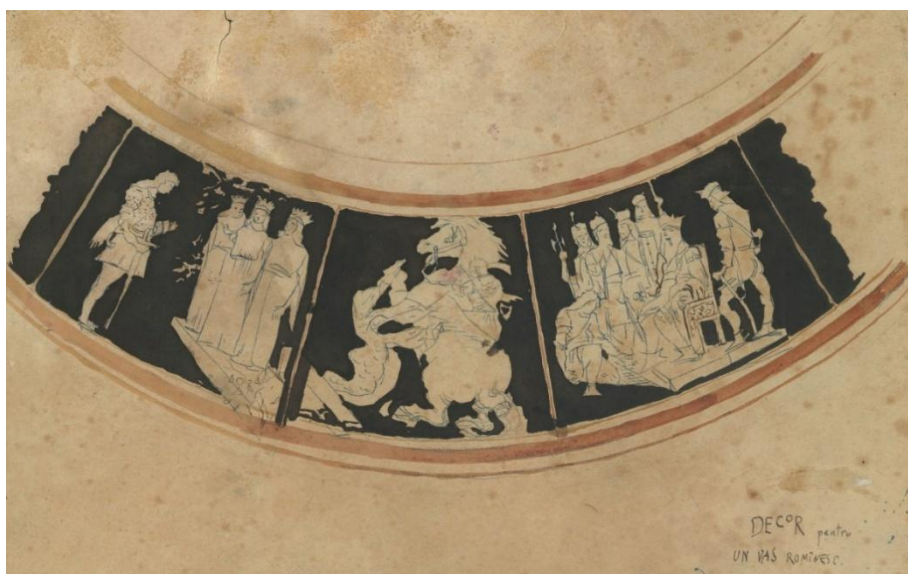
Discuția privind relația artei cu industria rămâne succintă, autorul concentrându-se îndeosebi asupra problemei decorației obiectelor. Explică absența unei arte industriale prin decorația rudimentară a obiectelor, care nu crește valoarea acestora și nici nu le face atractive pentru consumator și pentru piețele străine (Balthazar, *Arta și industria III*, p. 2). Identifică o posibilă cauză în pregătirea superficială a producătorilor de obiecte, canalizarea unor artiști către domeniul artei decorative fiind singurul mod prin care se ajunge la rezultate mulțumitoare estetic. Cu acest prilej este pusă sub semnul întrebării menirea Școlii de Arte Frumoase, care se arăta reticentă în a include artele decorative printre domeniile de specializare. Baltazar aduce în discuție necesitatea unei specializări în arte decorative cu puțin înainte de înființarea, în anul 1906, a secției de arte decorative din cadrul Școlii de Belle Arte bucureștene (Balthazar, *Arta și industria III*, p. 2).

Canalizarea absolvenților școlilor de arte spre domeniul artei decorative deținea pentru Apcar Baltazar o funcție socio-politică, reducea „proletariatul artistic” acuzat că duce o „viață de boem cu lamentațiuni de victime sociale” (A. Baltazar, *Note asupra industriei de artă*, p. 61) și semnaliza preocuparea excesivă a autorului față de problema clasei sociale. Articolele lui Baltazar preiau narațiuni din discursul socio-politic al vremii: inexistența unei clase de mijloc și de aici absența industriei naționale, pericolul economic pe care-l reprezenta consumul masiv de bunuri artistice importate, absența exporturilor, demonstrând că, în viziunea autorului, arta evoluează în strânsă dependență cu statul-națiune.

Baltazar atribuie calitatea estetică discutabilă pe care o au obiectele produse de industria locală nu doar reticenței pictorilor de a se apleca asupra artelor decorative, ci și absenței unui stil românesc modern în artele decorative (Cărăbaș 2010, p. 103). Teoretizarea acestuia devine pentru autor o preocupare de căpetenie, asupra căreia avea să revină periodic între 1905-1909. Crearea artei decorative naționale este văzută în strânsă legătură cu identificarea unui vocabular formal „specific românesc”:

„[...]dacă voim să facem artă decorativă românească aplicată la industrie românească, apoi e neapărată nevoie ca pe toate obiectele din industrie, cari cer sprijinul artei pentru ca să aibă o valoare întreagă, precum și pe toate lucrările decorative de pe mobiliere, țesături, vitrouri și chiar pe monumentele noastre să se întâlnească motive românești.” (Baltazar, *Arta și industria II*, p. 1)

Artistul se poziționează diferit de majoritatea artiștilor și istoricilor de artă în materie de surse iconografice considerate potrivite pentru a servi drept repere noi arte românești. Inventarierea surselor nu exclude filierele admise de specialiști ca arta populară și bizantină, dar autorul extinde ariile capabile să furnizeze repertoriu reprezentativ. Astfel consideră că „motive românești” pot fi culese și din flora și fauna țării, iar mitologia românească, basmele și literatura populară pot oferi resurse inepuizabile și originale pentru o artă decorativă originală (Balthazar, *Arta și industria* III, p. 2) - filoane valorificate adesea în creația sa artistică.



Apcar Baltazar, *Decor pentru un vas românesc*, acuarelă, nesemnat, nedatat.
Biblioteca Academiei Române, Cabinetul de Stampe

Modul în care teoreticianul se raportează la istorie îl îndepărtează de un segment consistent al lumii artistice, fidelă viziunii arheologice, pentru care aplicarea citatelor și a soluțiilor decorative preluate din patrimoniul arhitectural și artistic garanta „autenticitatea” artei naționale. Critică în repetate rânduri maniera simplistă în care artiștii înțelegeau arta națională, redusă la utilizarea elementelor decorative din trecut, indiferent de natura și funcția obiectului decorat. Astfel de abordări duceau, în opinia criticului, la exemple discutabile, cum era cazul arhitravei unei case bucureștene, decorată cu motive preluate de pe cusăturile naționale, sau al cutiilor de chibrituri aparținând Regiei Monopolurilor Statului, decorate cu motivul „brâului bisericesc”. (A. Baltazar, *Spre un stil românesc*, p. 221)

În schimb, este de părere că repertoriul istoric indiferent de proveniență - artă populară, artă bizantină, basme sau mitologie - trebuie adaptat, reinterpretat, reinventat și re-combinat (Kallestrup 2007, pp. 150-151). Cunoașterea istoriei și a patrimoniului

național, recursul la documentarea istorică sunt, în opinia sa, condiții fundamentale pentru artiștii care vor să creeze opere de artă în stil național.

Criticul se poziționează polemic față de congenerii săi în anumite probleme. Discutând despre arta populară (textilele naționale) ridică un semn de întrebare asupra capacității acesteia de a funcționa drept element de referință, de a reflecta „specificul național”, arătând că decorația de pe aceste textile prezintă asemănări într-o zonă geografică extinsă: Balcani, Finlanda, Rusia, chiar America de Sud (A. Baltzar, *Influențe stăine în decorațiunea națională*, în „Convorbiri literare”, 1908, pp. 565-585). Aceste similitudini nu mai fac arta populară românească atât de unică și originală pe cât se credea și se dorea. Autorul avertiza că în joc erau intens-dezbătutele aspecte identitare și se întreba retoric dacă arta populară mai putea fi considerată ca reflectând „specificul românesc” din moment ce elemente similare se regăseau la mai multe popoare care, la rândul lor, le puteau revendica drept propria specificitate? Baltazar studiază arta populară, dar nu sub imboldul de a o reforma sau prezerva, așa cum proceda mentorul său Tzigara-Samurcaș, ci pentru a cunoaște mai bine filosofia din spatele ei, pentru a înțelege procesul de creație, spiritul decorativ al țăranilor, raportul ornamentului cu obiectul, aspecte de care depindeau noua artă decorativă românească și evitarea unor exemple superficiale de decorativism pe care le critica intens în articolele sale. Semnificația pe care o atribuie decorației trece dincolo de cea a unui simplu element care înfrumusețează o suprafață și trimite la o manifestare artistică și culturală cu substrat socio-cultural (Baltazar, *Spre un stil românesc*, pp. 221-222). Această înțelegere complexă a ornamentului avea să influențeze modul în care Baltazar a teoretizat arta națională modernă.

Pentru Baltazar, arta decorativă modernă aplică principii moderne de compoziție decorativă, însă autorul rămâne destul de vag când vine vorba de enunțarea lor, rezumându-se la câteva idei generale: proporții, armonie, originalitate, necesitatea armonizării formei și decorației cu funcția obiectului (Baltazar, *Spre un stil românesc*, pp. 221, 223, 228, 234). Suplinește absența teoriei printr-un exemplu concret, în care descrie cum trebuie decorată o cortină de teatru în spiritul ideilor formulate: elementele decorative trebuie să fie preluate din arta bizantină și din cea țărănească, „tradiția de teatru” să fie sugerată prin reprezentări ale Vicleimului, Steaua, Călușarii, iar compoziția generală să fie întocmită „după regulile artei decorative moderne” (Baltazar, *Spre un stil românesc*, p. 234).



Apcar Baltazar, *Proiect de cortină pentru Teatrul Eforie*, acuarelă, nesemnat, nedatat.
Biblioteca Academiei Române, Cabinetul de Stampe

Baltazar împărtășește viziunea secolului XX cu privire la progres, din acest motiv, noțiunea este frecvent invocată atunci când abordează subiecte precum industria, cultura sau arta. Progresul în artă echivalează cu noul, cu „lepădarea de unele forme ale trecutului.” (Baltazar, *Spre un stil românesc*, p. 228) Inclusiv istoria artei ca istorie a stilurilor este în viziunea sa o istorie care inovează constant și aduce elemente noi, din această perspectivă trebuie înțeleasă recomandarea de a interpreta și transforma elementele decorative istorice: „O transformare a motivelor vechi, fără a altera caracterul esențial, o prefăcere a acestora prin gustul artistic de azi, e impusă de chiar simțul civilizator [...].” (Baltazar, *Spre un stil românesc*, p. 232) Problema decorației și a formei obiectului evoluează în legătură cu noțiunea de caracter, pe care autorul nu o definește, dar al cărei sens, reconstituit pe baza referințelor succinte, trimite la identitatea vizuală a obiectului. Foarte probabil una din sursele care au mediat semnificațiile noțiunii de caracter a fost teoria arhitecturală franceză cu care Baltazar a venit în contact prin intermediul lecturilor.

Interesul pentru artele decorative a modelat biografia și deciziile profesionale ale lui Apcar Baltazar. Semnalând mizele economice și culturale ale dezvoltării artelor decorative într-un moment în care acestea aveau o poziție discutabilă în ierarhia artistică, pledând pentru dezvoltarea și ridicarea statutului lor social, Apcar Baltazar a contribuit la conștientizarea importanței acestui domeniu artistic. Preocuparea pentru

teoretizarea artei naționale îl plasează pe artist în contextul mai larg al dezbatelor legate de identitatea culturală (națională), textele și ideile sale în această privință fiind modelate de discursul socio-politic de la începutul secolului XX.

Bibliografie

- Cărăbaș, Irina. 2010. *Umbra obiectului. Modernitate și decorație în arta românească* în coord. Carmen Popescu, „(Dis)Continuități. Fragmente de modernitate românească în prima jumătate a secolului al 20-lea”, București: Editura Simetria.
- Cuțescu-Storck, Cecilia. 2006. *Fresca unei vieți*, București: Editura Vremea.
- Florea, Vasile. 2015. *Apcar Baltazar*, București: ARC-2000.
- Kallestrup, Shona. 2006. *Art and Design in Romania 1866-1927. Local and International Aspects of the Search for National Expression*, New York: Columbia University Press.
- Ionescu, Radu. 1974. *Convorbiri artistice. Apcar Baltazar*, prefată și antologie de Radu Ionescu, București: Meridiane.
- Teacă, Corina, 2020, *Apcar Baltazar*, în „Dicționarul pictorilor din România. Secolul al XIX-lea”, coord. Adrian-Silvan Ionescu, autori Eduard Andrei, Ioana Apostol, Virginai Barbu, Ramona Caramela, Olivia Nițș, Corina Teacă, București: Oscar Print, pp. 45-47.
- Barbu Virginia, & Teacă Corina. 2021. *Traces of Old Visual Patterns in the Romanian Modern Painting* în „Studia Universitatis Babeș-Bolyai – Dramatica”, 64(2), pp. 129–144.
- ***Pinacoteca Municipiului București, *A. Baltazar 1880-1909*, București, 1936 [cat.]

Arhive

BAR - *Cabinetul de Manuscrise și Carte Rară, Arhiva Artiștilor plastici*. Apcar Baltazar. Acte 1-11.

Reviste

- Baltazar [Apcar]. *Arta și industria I*, în „Voința națională”, an XXII, nr. 5962, 8 (21) martie 1905, p. 1.
- Baltazar [Apcar]. *Arta și industria II*, în „Voința națională”, an XXII, nr. 5970, 17 (30) martie 1905, pp. 1-2.
- Balthazar [Apcar]. *Arta și industria III*, în „Voința națională”, an XXII, nr. 6029, 2 (15) iunie 1905, pp. 2-3.
- Baltazar, A. *Frescurile dela Hurezi (Biserica cea mare)*, în „Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice”, an II, nr. 2, aprilie-iunie 1909, pp. 73-84.
- Baltazar, A. *Frescurile dela Hurezi (Biserica cea mare, Paraclisul)*, în „Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice”, 1909, an II, nr. 3, iulie-septembrie 1909, pp. 123-132.
- Baltzar, A. *Influențe stăine în decorațiunea națională*, în „Convorbiri literare” nr. 5, mai 1908, anul XLII pp. 565-585.
- Baltazar, A. *Note asupra industriei de artă*, în „Viața Românească.. Revistă literară și științifică”, vol. VII, an II, nr. 10, octombrie 1907, pp. 55-62.
- Baltazar, A. *Spre un stil românesc*, în „Viața Românească. Revistă literară și științifică”, vol. XI, anul III, 1908, pp. 216-235.
- Grozea, I. *Țesătorie și pictură*, în „Voința Națională”, anul XXII, nr. 5992, 13 (26) aprilie 1905, p. 2
- Informațiuni*, în „Universul”, nr. 298, 10 octombrie 1909, p. 2.
- Moartea pictorului Baltazar*, în „Tribuna”, an XIII, nr. 211, 30 septembrie/13 octombrie 1909.
- Pora, N. *Un pictor dispărut. Baltazar*, în „Minerva”, an I, nr. 302, 16 octombrie 1909, p. 3.
- T.-S. [Alexandru Tzigara-Samurcaș], *A. Baltazar*, în „Convorbiri literare”, nr. 10, octombrie 1909, anul 43, pp. 1135-1136.

George Dan ISTRATE
(Universitatea de Arte și Design,
Cluj-Napoca)

Messer Giorgio, biograful lui Michelagnolo Buonarroti și a încă 160 de artiști

Abstract: (Messer Giorgio, the Biographer of Michelagnolo Buonarroti and 160 Other Artists) We aim to present some aspects of Michelangelo's biography, as they appear from the first encyclopedia of visual arts in Italy, that of Giorgio Vasari. The first edition of the work *Vite dei più eccellenti architetti pittori et scultori italiani da Cimabue insino a' tempi nostri* appeared in 1550. Basically, it is a collection of biographies of the masters who were active in the period between the 14th and 16th centuries. Michelangelo is the only living artist included in it, because he was considered by Messer Giorgio, the arrested architect and painter, as "un artista a tutto tondo", skilled in both painting, sculpture and architecture. The second edition of the *Lives*, published in 1568, is enriched with several biographies and portraits of the artists. There is also the revision of the biography of Michelangelo, who died on February 18, 1564. Some corrections were probably also required in reaction to the appearance, in 1553, of another biography dedicated to Michelangelo, compiled by a disciple of the master, Ascanio Condivi. We intend to highlight the contribution of Vasari in the analysis of the work and life of Michelagnolo, with whom he also had an exchange of letters, often included in his biography. An essential starting point for the study of the biography of the artists described, this monumental work, preceded by a technical and historical-critical introduction to the three major arts (architecture, sculpture and painting), constitutes a milestone in the historiography of the visual arts. Messer Giorgio remains the first Italian art historian, passionate and meticulous, sometimes accused of excessive literary emphasis in tracing the evolutions of art and relationships between artists or for narrating anecdotes that are difficult to prove whether they are true or not.

Keywords: *biography, visual arts, painting, sculpture, architecture, historiography.*

Rezumat: Ne propunem să prezentăm câteva aspecte ale biografiei lui Michelangelo, așa cum reies din prima enciclopedie a artelor vizuale din Italia, cea a lui Giorgio Vasari. Prima ediție a lucrării *Vite dei più eccellenti architetti pittori et scultori italiani da Cimabue insino a' tempi nostri* apăsă în 1550. Practic, este o colecție de biografii ale maeștrilor care au activat în perioada de timp dintre secolele XIV-XVI. Michelangelo este singurul artist încă în viață inclus aici, pentru că este considerat de către Messer Giorgio, arhitectul și pictorul, drept „un artista a tutto tondo”, priceput în pictură, sculptură și arhitectură. A doua ediție a *Vieților*, publicată în 1568, este îmbogățită cu mai multe biografii și portrete ale artiștilor. Se constată și revizuirea biografiei lui Michelangelo, decedat la 18 februarie 1564. Unele corecturi se impuneau, probabil, și ca reacție la apariția, în 1553, a unei alte biografii dedicate lui Michelangelo, alcătuită de un discipol al maestrului, Ascanio Condivi. Vom încerca să reliefăm contribuția lui Vasari în analiza operei și vieții lui Michelagnolo, cu care a avut și un bogat schimb de scrisori, incluse deseori în biografia sa. Punct de plecare esențial pentru studiul biografiei artiștilor prezentați, această lucrare monumentală, precedată de o introducere de natură tehnică și istorico-critică asupra celor trei arte majore, constituie o piatră de hotar a istoriografiei artelor vizuale. Vasari rămâne primul istoric de artă italian, pasionat și meticulos, uneori acuzat de accent literar excesiv în urmărirea evoluției artei și a relațiilor dintre artiști sau pentru nararea unor anecdote greu de dovedit dacă sunt adevărate sau nu.

Cuvinte-cheie: *biografie, arte vizuale, pictură, sculptură, arhitectură, istoriografie.*

1. În cercetarea noastră încercăm să reliefăm câteva aspecte ale biografiei și operelor lui Michelangelo, așa cum reies din prima enciclopedie a artelor vizuale din Italia, cea a lui Giorgio Vasari (Arezzo, 1511 - Firenze, 1574). Prima ediție a lucrării *Vite dei più eccellenti architetti pittori et scultori italiani da Cimabue insino a' tempi nostri* (editată de către Lorenzo Torrentino, la Florența, în 1550, în două volume indivisibile), denumită *Torrentina*, apărea în 1550. Practic, este o colecție de biografii ale maeștrilor care au activat în perioada de timp dintre secolele XIV-XVI. Michelangelo este singurul artist încă în viață inclus aici, pentru că este considerat de către Messer Giorgio, arhitect și pictor, drept un „un artista a tutto tondo”, adică complet, priceput în pictură, sculptură și arhitectură. A doua ediție a *Vieților*, publicată în 1568, denumită, după numele editorului, *Giuntina*, are titlul puțin modificat, în sensul că se renunță la atributul *italiani*. Apoi, în urma unei documentări vaste în diverse zone ale Italiei, în special Umbria, Marche, Emilia-Romagna, Lombardia și Veneto, în scopul obținerii unor informații corecte, ediția *Giuntina* este îmbogățită cu mai multe biografii și portrete ale artiștilor, autorul incluzându-și și propria activitate. Pentru a facilita consultarea operei, Vasari a adăugat la începutul fiecărui volum un indice al artiștilor, un indice al „locurilor în care se află lucrările” și un indice „al celor mai notabile lucruri”. Se constată și revizuirea biografiei lui Michelangelo, decedat la 18 februarie 1564. Unele corecturi se impuneau și ca reacție la apariția, în 1553, a unei alte biografii ample dedicate lui Michelangelo, alcătuită de un discipol al maestrului, Ascanio Condivi.

Vasari îl întâlnise pe Michelangelo la Roma în 1543, dar nu avea încă o relație suficient de apropiată cu el, pentru a-și permite să-l intervieveze. Deși prima biografie a lui Vasari avea un ton celebrativ referitor la talentul său artistic, Michelangelo nu a fost foarte mulțumit din cauza unor erori scăpate și, mai ales, a reconstituirii relației sale cu papa Iulius al II-lea, căruia trebuia să-i execute monumentul funerar. Michelangelo i-a reproșat istoriografului că a prezentat tensiunea dintre client și artist, dar nu a precizat cauzele. Totuși, în comparație cu prima ediție, varianta a doua a biografiei alcătuite de Vasari este mai bine documentată și cu informații mai exacte. Dacă ținem cont și că, între timp, biograful a reușit să stabilească cu Michelangelo o relația directă, acesta trebuie să fi fost mulțumit, și chiar încântat, pentru că Messer Giorgio are numai formulări la superlativ la adresa sa.

2. În cele ce urmează, vom încerca să subliniem contribuția lui Vasari în analiza operei și vieții lui Michelangelo, cu care a avut și un schimb important de scrisori. Reținem că, pentru Michelangelo, Vasari a fost „Messer Giorgio”, „amico caro”, în timp ce Vasari se mândrea să-l numească pe Michel Agnolo drept „artistul divin și minunat”, considerând faptul de a-l fi cunoscut ca fiind o fericire infinită. Vasari se considera, din acest punct de vedere, un privilegiat și mărturisea că nu există cineva care să poată arăta un așa de mare număr de scrisori scrise de mâna lui Michelangelo și în care să se găsească atât de multă afecțiune cum i-a arătat *Michelangiolo* lui. Unele dintre epistolele trimise sau fragmente din ele sunt incluse deseori în biografia dedicată inegalabilului Michel Agnolo sau Michelagnolo.

3. Observăm două variante grafice utilizate în acele vremuri pentru numele marelui artist. Așa cum reiese din biografia deja amintită, *Vita di Michelagnolo Buonarroti*, publicată în 1553, de către Ascanio Condivi, discipolul, dar și unul dintre puținii asistenți sau colaboratori ai săi, Vasari l-a numit pe marele artist *Michel Agnolo* sau *Michelagnolo*, cum apare în unele ediții apărute ulterior. Iar numele a rămas așa până la mijlocul secolului al XIX-lea. În explicarea acestor forme denominative trebuie să pornim de la inscripția în limba latină, care este realizată de către însuși Michelangelo pe *Pietà vaticana*. Singura operă semnată de marele artist mărturisește „*michael āgelvs bonarotvs florent faciebat*” („*Michelangelo Bonarroti fiorentino faceva*”), adică consfințește paternitatea lucrării. Din latină se ajunge mai întâi la forma compusă *Michelangiolo*, iar italianizarea ulterioară la Michelangelo a avut loc între secolele XIX și XX. Chiar dacă varianta modernă s-a impus în zilele noastre, la Florența, grafia de secol al XIX-lea a numelui Michelangiolo persistă în vorbirea bătrânilor și chiar în denumirea unor locuri simbolice ale orașului (Liceo Classico Michelangiolo).

4. Și, pentru că am amintit de faptul că *Pietà* este unica operă semnată, trebuie să apelăm tot la Vasari pentru a afla o explicație a acestui fapt singular. Biograful ne povestește că Michelangelo era un bun catolic și mergea la biserică frecvent. Într-o zi a anului 1500, deci pe când avea 25 de ani, se găsea în fața operei sale care, prin tinerețea feței Fecioarei Maria, pare să ne spună că evitarea păcatului este sursa frumuseții și a tinereții veșnice. Amestecat în mulțime, a auzit o voce care întreba cine putea fi autorul unei opere atât de frumoase. Iar cineva a avansat ideea că doar Cristoforo Solari, faimosul sculptor lombard, putea fi. Atunci Michelangelo a devenit furios și s-a mâniat. Și pentru că avea mai mereu ciocanul și dalta cu el, a hotărât să se ascundă în biserică și, astfel, să rămână înăuntrul lăcașului în timpul nopții. Se hotărâse să semneze lucrarea și, fără să-l vadă nimeni, și-a gravat numele, prenumele și orașul pe catarama sculptată pe pieptul Fecioarei Maria: „*Michelangelus Bonarotus Florentinus Facebat*” (= „*Florentinul Michelangelo Buonarroti a făcut-o*”). Iată cum este descrisă întâmplarea în varianta lui Vasari:

„Michelangelo, intrând în locul unde era pusă [*Pietà*], și unde se afla un număr mare de străini din Lombardia, care îl laudau foarte mult, dintre care unul a întrebat cine a făcut-o, iar altul a răspuns: „Gobul nostru din Milano”. Michelagnolo a rămas tăcut și aproape i s-a părut ciudat ca truda lui să fie atribuită altuia; într-o noapte s-a închis înăuntru și cu o lumină mică, având cu el dălțile, și-a sculptat numele pe ea”¹ (Vasari 1993, 1207) (tr. n.).

¹ „Michelangelo entrando drento dove l'è posta gran numero di forestieri Lombardi che la lodavano molto, un de' quali domandò a un di quegli chi l'aveva fatta [*Pietà*], rispose: «Il Gobo nostro di Milano». Michelagnolo stette cheto e quasi gli parve strano che le sue fatiche fussino attribuite a un altro; una notte vi si serrò drento e con un lumicino, avendo portato gli scalpelli, vi intagliò il suo nome” (Vasari 1993, 1207).

Și pentru că unii contemporani au reținut drept un gest de trufie faptul de a fi semnat lucrarea făcută cu iubire și trudă („*amore e fatica*”), în ediția *Giuntina* biograful adaugă că, pentru Michelangelo, semnarea lucrării a fost aproape o obligație retrospectivă, pentru ca paternitatea operei sale să nu mai fie atribuită în mod greșit altora. Legat de semnătură, reținem că specialiștii în istoria artei, cunoscători ai limbii latine, au semnalat că Michelangelo recurge în sintagma „*Michelangelus Bonarotus Florentinus Facebat*”, care consfințește că el însuși este autorul, verbul fiind la imperfect, timp folosit, de obicei, pentru a sugera o acțiune încă în desfășurare. Stefania Pasti în studiul „*Michelangelo e la firma della Pietà: un imperfetto, una monaca e una frittata*” (= Michelangelo și semnătura Pietà: un imperfect, o călugăriță și o omletă) (2015, 167-180) dă o explicație pertinentă acestui fapt: marii maeștri, în arta lor, au întotdeauna ceva de completat și consideră că o lucrare nu este niciodată desăvârșită și întotdeauna rămâne ceva perfectibil. Faptul că Michelangiolo era conștient și orgolios de a fi atins perfecțiunea putem doar să-l presupunem. Însă biograful său îi recunoaște geniul în realizarea inegalabilei opere *Pietà* și afirmă că se poate vorbi de o performanță la care nu a ajuns încă nimeni.

„La care lucrare nu s-a gândit niciodată sculptor sau meșter de o capacitatea rară să realizeze în desen, nici în grație, nici cu efort să reușească vreodată să obțină rafinament, curățenie și să străpungă marmura cu atâta artă cât a dovedit Michele Agnolo, pentru că aici se poate vedea toată valoarea și puterea artei”¹ (Vasari 1993, 1207) (tr. n.).

5. Trebuie să amintim și de un alt mod de a semna a lui Michelangelo, de data aceasta nu o operă, ci o bucată de marmură ce urma a fi sculptată. Atunci când sculptorul intenționa să cioplească ceva, mergea în exploatările marmifere, cel mai des la Carrara și își alegea singur blocul în care, așa cum mărturisește într-una din creațiile sale poetice, întrevedea deja forma operei ce urma a fi realizată. De fiecare dată când Michelangelo a ales deja un bloc de piatră pentru o lucrare, l-a „semnat” cu gravarea a trei cercuri împletite, interpretate de Vasari drept simbol al artelor interconectate, adică pictura, sculptura și arhitectura, înlănțuirea lor sugerând egala lor stăpânire. În cazul transportului pe mare, adăuga pe bucata de marmură, alături de cercuri, ideograma unei bărci. Ne permitem, cu deferența cuvenită, să observăm că Vasari descrie destul de aproximativ aceste trei cercuri, pentru că, între timp, s-a făcut o descoperire. Este vorba despre semnătura simbolică, încă vizibilă, împreună cu ideograma bărcii, de pe partea superioară a blocului în care sculptorul a cioplit cel de al doilea sclav din grădina Boboli, *Atlas*. Această realitate îl contrazice pe Vasari, câtă vreme cercurile se intersectează, însă nu prin centrele acestora: „ci circumferința celui dintâi trecea, pe rând, prin centrul celorlalte”² (Vasari 1993, 1274) (tr. n.).

¹Alla quale opera non pensi mai scultore né artefice raro potere aggiugnere di disegno, né di grazia, né con fatica poter mai di finitezza, pulitezza e di strafare il marmo tanto con arte, quanto Michel Agnolo vi fece, perché si scorge in quella tutto il valore et il potere dell'arte (Vasari 1993, 1207).

² „che la circonferenza dell'uno passava per lo centro degl'altri due scambievolmente” (Vasari 1993, 1274).

6. Amintirile despre viața și operele lui Michelangelo Buonarroti, relatate de naratorul pasionat Vasari, conduc cititorul în universul artistului pornind de la reconstituirea unei perioade de început, apoi a realizării lucrărilor inegalabile care l-au impus și a prezentării detaliate a capodoperelor michelangioloesche realizate până la adânci bătrâneți. Vasari ne convinge că arta și-a atins maxima împlinire în Michelangelo Buonarroti, făcând de fiecare dată o descriere realistă, mereu elogioasă, a tuturor operelor lăsate, utilizând un lexic cât se poate de laudativ la adresa maestrului: perfecțiune (*perfezione*), frumos (*bello*), foarte frumos, grozav (*stupendo*, *stupendissima*), divin (*divino*), a uimi (*stupire*).

7. Inevitabil, biograful, în ampla sa lucrare, realizează și o panoramă socială, dar și economică a acelor vremuri, în care un rol important îl au mai ales mecenații sau comanditarii operelor artistului. Astfel încât vom găsi creionate și portretele celor cu care Michelangelo a venit în contact, obligat fiind de multe ori de natura împrejurărilor.

Solitar din fire, marele artist obișnuia să se izoleze și nu dorea să fie deranjat, nici măcar privit, în timpul lucrului. Vasari ne informează că, pentru a-l sculpta pe David, Michelangelo, pentru o concentrare optimă în munca sa, s-a ascuns într-un colț al bisericii Santa Maria del Fiore, departe de ochii tuturor, făcând o barieră din scânduri și marmură, muncind continuu, fără ca cineva să-l vadă, până a adus opera la perfecțiunea sa finală¹ (Vasari 1993, 1208). Pentru această operă faimoasă, folosește un bloc de marmură enorm, abandonat, pe care, din ghinion și nestăpânire a sculpturii, un maestru pe nume Simone da Fiesole, care începuse un *Urias*, reușește doar să deterioreze materialul prețios. Dar, acest bloc de marmură, prost lucrat, aproape inutilizabil și abandonat, doar de mâna și geniul maestrului a putut fi salvat și transformat într-un simbol al florentinilor care este *David*.

Pentru a nu recunoaște direct măiestria lui Michelangelo, cel care era pe atunci Confalonierul Justiției, Pier Soderini, în timp ce neîntrecutul artist aproape terminase pe *David*, vine să vadă lucrarea (1504) și, așa cum narează Vasari, consideră că nasul statuii ar fi prea mare. Cu aer de cunoscător, îi sugerează autorului să facă niște ajustări. Michelangelo, care era din fire mândru și sensibil, uneori chiar iritabil, prin diplomație și inteligență, a evitat un incident care i-ar fi putut strica relațiile cu guvernul florentin. Pe de altă parte, nici nu voia să modifice ceva, nici măcar cât de cât, la statuia aceea care pentru el era perfectă. Artistul a recurs la o soluție demnă de marele său geniu, reușind, prin abilitate, să salveze nasul capodoperei sale: el doar s-a prefăcut că schimbă ceva. Pier Soderini nu și-a dat seama de păcăleala lui Michelangelo, pentru că, ținând cont de dimensiunile enorme ale operei (5,20 metri), nu avea cum să observe că nasul lui David a rămas exact ca înainte. În ciuda acestui fapt, conform mărturiei lui Vasari, orgoliosul Soderini s-a arătat mulțumit de modificarea aparentă și a răspuns: „Mie așa îmi place mai mult. I-ați dat viață” (Vasari 1993, 1209)² (tr. n.).

¹ „lo comincio nell' opera di Santa Maria del Fiore, nella quale fece una turata fra muro e tavole e il marmo circondato e quello di continuo lavorando che nessuno il vedesse, a ultima perfezzione lo consusse” (Vasari 1993, 1208).

² „A me mi piace più. Gli avete dato vita” (Vasari 1993, 1209).

Printre anecdotele relatate de Vasari, mai este o alta, edificatoare pentru firea artistului, care datează din perioada în care lucra la Capela Sixtină și în care descoperim un Michelangelo concentrat asupra operei sale și netolerant cu cei care-i urmăreau obsedant munca. Biograful amintește un episod în care Michelangelo, atent la toate particularitățile personajelor pictate în Capela Sixtină, se înfurie chiar pe Iulius al II-lea până la punctul de a arunca spre acesta scânduri de lemn de pe schelă. Cum s-a ajuns la un asemenea incident este ușor de explicat atunci când se întâlnesc un papă puternic, căruia toți i se supun, curios și nerăbdător, și un artist de geniu, perfecționist, de-a dreptul obsedat de munca lui, care nu vrea pe nimeni alături de el când lucrează. Așa se explică de ce are o asemenea reacție în fața unui papă puternic, care la Sfântul Petru se mișcă după cum dorește și care continuă să pună presiune asupra maestrului. Pentru că ni se pare că este un fragment ilustrativ pentru arta de a nara a lui Vasari, dar și pentru a trage o concluzie asupra firii lui Michelangelo și a raporturilor lui cu papa, reproducem rândurile referitoare la acest eveniment:

„Papa Iulius era foarte curios să vadă faptele pe care le făcea, așa că a devenit foarte nerăbdător pentru aceste lucruri care îi erau ascunse; așa că într-o zi a vrut să meargă să-l vadă și nu i s-a deschis, pentru că Michele Agnolo nu ar fi vrut să le arate. Din acest motiv, Papa, a cărui dorință creștea continuu, încercase diverse mijloace, atât de mult încât Michele Agnolo era foarte gelos pe această chestiune și se îndoia foarte mult că unii dintre muncitorii sau ucenicii săi nu-l vor trăda, corupți prin o răsplată, așa cum de fapt au făcut-o. Iar ca să se asigure de cei care-i erau în jur, poruncindu-le să nu deschidă ușa nimănui, chiar dacă ar fi fost Papa, și ei făgăduind că așa vor face, s-a prefăcut că vrea să stea câteva zile în afara Romei și, după ce a repetat porunca, le-a lăsat cheia. Dar lăsându-i apoi, s-a închis în capelă să lucreze, după care acest lucru i s-a lămurit imediat Papei, pentru că, din moment ce Michele Agnolo era plecat, li s-a părut un moment convenabil ca Sfinția Sa să vină după bunul său plac, așteptând această ocazie. Papa, vrând să intre în capelă, a fost primul care a băgat capul înăuntru și abia făcuse un pas înainte, că Michele Agnolo a început să arunce scânduri de pe ultimul pod de pe prima platformă. *După care Papa l-a văzut și, cunoscându-i firea, cu mai multă furie decât de frică, a luat-o la fugă, amenințându-l foarte mult.* Michele Agnolo a ieșit pe o fereastră a capelei și, după ce l-a găsit pe Bramante din Urbino, i-a lăsat cheia Operei, și s-a întors la Florența, crezând că Bramante va reuși să facă pace cu Papa, părăndu-i-se că într-adevăr a făcut ceva greșit” (Vasari 1993, 1216)¹ (tr. n.).

¹ „Era **Papa Giulio molto desideroso di vedere le imprese che faceva**, per il che di questa che gli era nascosa venne in grandissimo desiderio; onde volse un giorno andare a vederla e non gli fu aperto, che **Michele Agnolo non avrebbe voluto mostrarla**. Per la qual cosa **il papa, a cui di continuo cresceva la voglia**, aveva tentati più mezzi, di maniera che Michele Agnolo di tal cosa stava in grandissima gelosia, e dubitava molto ch'alcuni manovali o suoi garzoni non lo tradissero, corrotti dal premio, come e' fecero. E per assicurarsi de' suoi, **comandandoli che a nessuno aprissero se ben fosse il papa**, et essi promettendogliene, finse che voleva stare alcuni di fuor di Roma e, replicato il comandamento, lasciò loro la chiave. Ma partito da essi, **si serrò nella cappella al lavoro**, onde subitamente fu fatto ciò intendere al papa, perché, essendo fuori Michele Agnolo, pareva loro tempo comodo che **Sua Santità venisse a**

8. După cum reiese din episodul de mai sus, Michelangelo era un tip singuratic, fapt care poate fi justificat însă de maniera sa de lucru, iar nu din dorința de a ține tot ce știa pentru sine. În primul rând, Michelangelo a lucrat marmura nu *per via di porre*, adică prin modelarea unui material ductil, ci *per forza di levare*, mai precis, prin îndepărtarea, cioplirea pietrei. Aceasta datorită credinței sale că lucrarea era deja prezentă, ascunsă, închisă în blocul de marmură și doar lucrând piatra cu propriile mâini, se putea scoate la iveală ceea ce intuise și concepute cu ochii minții. În aceste condiții, neterminarea unor opere nu apare ca o limită, ci ca o alegere, o formă de libertate expresivă a marelui artist. De fapt, maestrul este cel care a practicat *non finito*, acea tehnică prin care lucrarea apare ca și cum nu ar fi terminată. Lucrările neterminate apar astfel deoarece artistul sculptează intenționat doar o parte din bloc, lasând să sugereze că figurile închise în piatră încearcă să se elibereze. Este un mod de a concepe și realiza o operă specific lui Michelangelo și care poate explica de ce nu avea nevoie de asistenți.

Constrâns de împrejurări, fără prea multă tragere de inimă, maestrul apelează, totuși, de exemplu, la ajutorul lui Domenico da Settignano, supranumit *Topolino* (Acidini Luchinat 2010, 145), împreună cu care începe cioplirea mai multor blocuri de așa manieră încât, în momentul inspecției lui Pallavicino, o bună parte din sculpturi să pară degroșate, iar figurile umane să se întrezărească în blocurile pe jumătate lucrate, sugerate cam în același mod în care o fac personajele din *Bătălia centaurilor*. Interesant este că, după cum relatează Vasari, Topolino pare a nu fi avut competențele necesare pentru a fi un asistent adevărat:

„și ciopliind el un Mercur într-o marmură, se puse... să-l finiseze; și într-o zi, când mai era doar puțin de lucru, vru ca Michelangelo să-l vadă și să-i spună părerea sa. -Tu ești nebun, Topolino, spuse Michelangelo, că vrei să înfățișezi personaje. Nu vezi că acestui Mercur, de la genunchi la tălpi, îi lipsește mai mult de o jumătate de braț, că e pitic și că l-ai deformat? - O(h), asta nu-i nimic: dacă îi lipsește doar atât, am să-l repar; mă descurc eu. Râse din nou de simplitatea sa Michelangelo și, după ce acesta plecă, Topolino luă o bucată de marmură și, după ce-l tăie pe Mercur la un sfert sub genunchi, o introduse în lucrare și o intarsie cu grijă, făcându-i lui Mercur o pereche de cizmulite ce treceau peste îmbinare, lungindu-l cu cât era nevoie; și, chemat fiind Michelangelo pentru a-i arăta opera sa, din nou acesta râse și se minună

piacer suo, aspettandone una bonissima mancia. **Il papa, andato per entrar nella cappella, fu il primo che la testa ponesse dentro**, et appena ebbe fatto un passo, che da l'ultimo ponte su 'l primo palco cominciò Michele Agnolo a gettar tavole. Per il che il papa vedutolo e, sapendo la natura sua, con non meno **collera che paura**, si mise in fuga minacciandolo molto. Michele Agnolo per una finestra della cappella si partì e, trovato Bramante da Urbino, gli lasciò la chiave dell'Opera, et in poste se ne tornò a Fiorenza, pensando che Bramante rappacificasse il papa, parendogli invero aver fatto male” (Vasari 1993, 1216).

cum unii nepricepuți, atunci când sunt nevoiți, iau asemenea decizii”¹ (Vasari 1993, 1221) (tr. n.).

Intervenția papei Clement al VII-lea îl va obliga însă să-și schimbe modul de a lucra, prin ordinul pe care acesta i-l dă „pentru că lipseau multe statui”² (Vasari 1993, 1137) și prin care impune formarea unei echipe de sculptori, formată din „cei mai valoroși oameni ce se puteau găsi”³ (Vasari 1993, 1137) și cu ajutorul cărora Michelangelo trebuia să accelereze lucrările la Capela Medici. *Papa Clemente nu doar îi ordonă, ci, mai mult, îi și numește colaboratorii*, aleși dintre cei mai buni sculptori pe care îi avea în acel moment la dispoziție: Tribolo, Montelupo și Montorsoli. Deducem că familia Medici a avut grijă să-și și exploateze cu discreție protejatul.

În această situație, Michelangelo este nevoit să găsească un *modus operandi* eficient, prin care să-i mulțumească pe toți, lăsând impresia că s-a supus ordinelor și că e hotărât să folosească aceste ajutoare. Ca atare, el adoptă un nou mod de lucru. Este vorba despre conceperea de prototipuri la scara 1:1. După cum relatează Vasari, cei trei sculptori au modelat, inițial în lut, la scară reală, statuile ce urmau a fi cioplite în marmură, activitate ce era controlată de maestrul care intervenea în detaliile mâinilor și în cele ale portretelor:

„Deci, pentru că printre alte statui care lipseau pentru a termina acea operă, nu erau un San Cosimo și un San Damiano, ce trebuiau să o aibă la mijloc pe Fecioară, dădu Michelangelo lui Raffaello Monte Lupo pe San Damiano și fratelui călugăr pe San Cosimo, poruncindu-le să lucreze în aceleași camere unde el însuși lucrase și lucra. Apucându-se fratele cu foarte mare osârdie de treabă, făcu un model mare al acelei figuri, ce fu retușat de Buonarroti în multe părți; mai mult, Michelangelo îi făcu el însuși portretul și mâinile din pământ, care sunt azi în Arezzo, păstrate de Vasari printre cele mai dragi lucruri ale sale” (Vasari 1993, 1136)⁴ (tr. n.).

¹ „avendo bozzato un Mercurio in un marmo, si messe... a finirlo; et un di che ci mancava poco, volse Michelagnolo lo vedessi e strettamente operò li dicensi l’openion sua. ‘Tu sei un pazzo, Topolino’ gli disse Michelagnolo, ‘a voler far figure. Non vedi cha a questo Mercurio dalle ginocchia alli piedi ci manca più di mezzo braccio, che gli è nano e che tu l’hai storpiato?’ ‘O(h), questo non è niente: s’ella non ha altro, io ci rimedierò; lassate fare a me’. Rise di nuovo della semplicità sua Michelagnolo; e partito, prese un poco di marmo Topolino, e tagliato il Mercurio sotto le ginocchia un quarto lo incassò nel marmo e lo comesse gentilmente facendo un paio di stivaletti a Mercurio, che il fine passava la commettitura, e lo allungò il bisogno; che fatto venire poi Michelagnolo e mostragli l’opera sua, di nuovo rise e si maravigliò che tali goffi, stretti dalla necessità, piglion di quelle risoluzioni”¹ (Vasari 1993, 1221).

² „perche vi mancavano molte statue”.

³ „i più valentuomini che si potessero avere”.

⁴ „Ora perché fra l’altre statue, che mancavano al finimento di quell’opera, mancavano un San Cosimo e Damiano che dovevano mettere in mezzo la Nostra Donna, diede a fare Michelagnolo a Raffaello Monte Lupo il San Damiano et al frate San Cosimo, ordinandogli che lavorasse nelle medesime stanze dove egli stesso avea lavorato e lavorava. Messovi dunque il frate con grandissimo studio intorno all’opera, fece un modello grande di quella figura che fu ritocco dal Buonarroto in molte parti, anzi fece di sua mano Michelagnolo la testa e le braccia di terra, che sono oggi in Arezzo tenute dal Vasari, fra le sue più care cose” (Vasari 1993, 1136).

Raffaello da Montelupo (1505-1567) modelează astfel pe *San Damiano*, statuie pe care o va copia în marmură, considerată un prim succes al colaborării atât de către Michelangelo, cât și de către ceilalți contemporani. Ca urmare a bunei lor colaborări, îl regăsim pe Montelupo ca asistent și la Roma, la San Pietro in Vincoli, unde îi sunt încredințate alte două lucrări, despre care Vasari nu ne comunică decât dimensiunile. Maestrul pare acum mai puțin mulțumit de rezultate, asistentul fiind scuzat de către Vasari pe motivul unei boli de care acesta suferea, în perioada în care lucra pentru Michelangelo.

Lui Niccolò Pericoli, supranumit *Il Tribolo* (1500 – 1550), îi sunt alocate la Florența două nuduri alegorice, denumite de Vasari drept *Terra*¹ și *Cielo*² (Vasari 1993, 937). Însă și el se îmbolnăvește, chiar în momentul în care încep lucrările. În ciuda bolii care îl chinuie, modelează *Terra* și începe transpunerea sa în marmură, la care muncește cu devotament, însă, din păcate, moartea papei și oprirea lucrărilor îl găsesc cu această lucrare neterminată. Vasari, care se declară un bun prieten de-al său, îl evocă cu simpatie și atestă cum, neconsolat, se dedică copierii în lut a sculpturilor deja realizate ale maestrului, devenind astfel primul sculptor care copiază, pentru studiu, opera lui Michelangelo. Pericoli va lucra în continuare pentru familia Medici și îl va vizita mai târziu pe maestru la Roma, pentru a-i solicita ajutorul pentru finalizarea scărilor de la biblioteca San Lorenzo, de care se ocupa, dar și pentru a-l convinge pe Michelangelo să se întoarcă la Florența. Tribolo nu va reuși însă nici una, nici alta, iar refuzul maestrului de a-l ajuta în problema scărilor se poate datora inclusiv iritării produse de faptul că fostul asistent se folosise de marmura sa, din atelierul de la Florența, fără să-și ceară acordul: „Și așa, după ce luă marmura lui Michelangelo, care se afla la Florența, în strada Mozza, stricându-i-o fără respect, începu lucra”³ (Vasari 1993, 947) (tr. n.).

Dacă este să-i dăm crezare lui Vasari, activitatea lui Topolino, ale cărui cunoștințe profesionale erau, după cum se poate deduce, mult prea limitate pentru a-i fi maestrului de un real ajutor, s-a desfășurat sub directă conducere a lui Michelangelo. Dar trebuie consemnat și faptul că, în ceea ce-l privește pe Topolino, nu există suficiente informații pentru a-i putea stabili identitatea ori calificarea lui reală. Contribuția sa concretă, în calitate de colaborator, la activitatea din atelierul din *via Mozza*, este greu de stabilit inclusiv datorită confuziilor produse de modul în care este pomenit numele său în documentele epocii, unde asistentul apare când cu numele de Giovanni, când cu cel de Domenico.

Colaboratorul căruia Michelangelo i-a încredințat în acea perioadă cele mai multe sarcini a fost însă Giovanni Antonio Montorsoli (1506-1563), cunoscut și sub numele de Fra Montorsoli. Pe lângă realizarea statuii lui *San Cosma*, pentru care, ca și

¹ „Pământul”.

² „Cerul”.

³ „la quale doveva fare il Tribolo [...] E così presi de' marmi di Michelagnolo, che erano in Fiorenza in via Mozza, guastatigli senza rispetto, cominciò l'opera” (Vasari 1993, 947).

în cazul lui Montelupo, este modelat un prototip în lut, Michelangelo îi încredințează execuția ornamentelor vestimentare ale celor doi duci, Lorenzo și Giuliano:

„Michelangelo, în realizarea statuiilor ducilor Lorenzo și Giuliano, se folosi mult de frate, pentru a le șlefui și pentru a face anumite operații dificile, cum sunt tăieturile în locuri greu accesibile, ocazie cu care fratele învăță multe lucruri de la acel om cu adevărat divin”¹ (Vasari 1993, 1137) (tr. n.).

Montorsoli nu va reuși să termine *San Cosimo* până la moartea papei, statuia fiind definitivată într-un moment ulterior. Vasari confirmă participarea sa și la realizarea mormântului lui Iuliu al II-lea, caz în care Fra Montorsoli se dovedește foarte util, câștigând astfel simpatia maestrului, care îl va recomanda, prin intermediul familiei Medici, ca sculptor al curții regale franceze. În cazul ultimei sale lucrări de anvergură, cea din Capela Medici, în portretul lui Giuliano, suprafața feței este chiar lustruită, părul atent modelat și desenat din gradină, o daltă preferată de Michelangelo (Istrate 2015, http://www.orizonturiculturale.ro/ro_studii_George-Dan-Istrate-3.html), în contrast cu urechea abia schițată, din portretul lui Lorenzo, care este șlefuit, dar nu și lustruit. Analizând partea ascunsă privirii a celor două statui, surprinde abundența decorațiilor de tip grotesc de pe spatele statuii lui Giuliano, realizată probabil de Montorsoli, ca și cum lucrarea ar fi fost proiectată pentru a fi văzută din toate unghiurile, fapt explicabil, dacă avem în vedere proiectul inițial, care prevedea mai multe morminte, într-un ansamblu arhitectonic complex. O altă explicație ar putea fi aceea că maestrul i-a repartizat lui Montorsoli o muncă inutilă, pentru că zona nu era la vedere, de unde și ideea că *l-a folosit mai mult de frica papei*. Statuile celor doi duci sunt, de altfel, și cele mai minuțios finisate sculpturi ale lui Michelangelo, realitate explicabilă tot prin colaborarea cu Montorsoli, al cărui talent de decorator îl consemnează și Vasari (Vasari 1993, 1135). Colaborarea cu Raffaello da Montelupo (Vasari 1993, 680) și cu Fra Montorsoli (Vasari 1993, 1137) este consemnată de Vasari în capitolele dedicate acestora.

În ultima parte a vieții sale, Michelangelo continuă să lucreze singur, intrând într-o evidentă relație conflictuală cu contemporanii. Vasari ne relatează cum, la vârsta de 60 de ani, Michelangelo lucrea la ceea ce numim astăzi *Pietà di Firenze*, sculptură care se remarcă prin lipsa unui comitent, fără îndoială o lucrare de atelier, unde libertatea de exprimare putea concura cu autocenzura. Absența piciorului stâng al Christului este explicată de Vasari ca rezultat al unui acces de furie, declanșat de constatarea existenței unei fisuri în blocul de marmură. Informația rămâne discutabilă, întrucât Vasari se pare a nu fi văzut această lucrare, deoarece, în prima ediție a scrierilor sale, care l-a nemulțumit pe Michelangelo, greșește numărul de personaje, atunci când o descrie (Forcellino 2011, 491).

¹ „Michelagnolo nell condurre le statue del duca Lorenzo e Giuliano si servì molto del frate nel rinettarle e fare certe difficultà di lavori traforati in sotto squadra, con la quale occasione imparò molte cose il frate da quello uomo veramente divino” (Vasari 1993, 1137).

Așadar, maestrul a încercat să colaboreze cu alți sculptori, dar, perfecționist cum era, rar a fost mulțumit de contribuția lor. Condivi, în biografia sa despre maestru, amintită mai sus, încearcă să atenueze faptul că Michelangelo ar fi fost ostil colaborărilor și nu ar fi dorit să aibă ucenici în preajma lui. Discipol al lui Michelangelo, el spune că artistul nu era împotriva asistenților în atelier, însă nu-i convenea că unii dintre ei nu erau dispuși să învețe și să lucreze, iar alții nici nu erau prea talentați, dar erau îngâmfați și doreau să deschidă, imediat, după o perioadă scurtă de ucenicie, atelier propriu.

Se mai adaugă și realitatea, subliniată de către Vasari, că, cu cât îi creștea faima maestrului, cu atât creșteau invidiile din partea confrăților. Apelăm la un fragment care mărturisește această realitate.

„Se spune că Torrigiano, împrietenindu-se cu el, în glumă, mânat de invidia de a-l vedea mai onorat decât el și mai priceput în artă, l-a lovit cu pumnul în nas cu atâta putere, încât i l-a rupt și zdrobit, un ghinion care l-a marcat pentru totdeauna; de aceea Torrigiano a fost alungat din Florența, așa cum s-a spus în altă parte” (Vasari 1993, 1205)¹ (tr. n.).

9. Citind biografia scrisă de Vasari, putem deduce că Michelangelo, ca orice artist de geniu, mai ales când lucra, era rezervat și singuratic, cufundat în muncă, frământat de neliniști, perfecționist. Orgolios de ceea ce realizase, putea deveni irascibil și furios față de cei care nu-i respectau momentele de concentrare, indiferent dacă era vorba de un papă sau altă persoană. În ceea ce privește relația dintre cei doi, reținem că Vasari mulțumește lui Dumnezeu pentru că l-a învrednicit nu numai cu prezența lui Michelagnolo, dar și cu prietenia, conversația și schimbul de idei materializate în părțile teoretice ale lucrării sale. Pentru că Vasari s-a străduit să valorifice discuțiile despre artă avute cu maestrul înzestrat cu har, considerându-se aproape dator în această misiune de a le consemna, față de cei care vor veni după ei.

Bibliografie

- Acidini Luchinat, Cristina. 2010. *Michelangelo scultore*. Milano: Editore 24 Ore Cultura.
- Condivi, Ascanio, 1823. *Vita di Michelangelo Buonarroti* (scritta da Ascanio Condivi suo discepolo). Pisa: presso Niccolo Capurro. https://books.google.ro/books?id=CyxIAMrFDSMC&pg=PT1&hl=ro&source=gbs_selected_pages&cad=1#v=onepage&q&f=false :ultima accesare la 17 noiembrie 2024.
- Condivi, Ascanio. 1979. *Scrisori urmate de viața lui Michelangelo*. Traducător: C.D. Zeletin. București: Editura Meridiane.
- Forcellino, Antonio. 2011. *Michelangelo. O viață neliniștită*. București: Editura All.
- Istrate, George Dan. 2015. *La 540 de ani de la naștere, Michelangelo și lumea marmurei de Carrara*, în „Orizonturi culturale italo-romane / Orizzonti culturali italo-romeni”. Revista interculturală bilingvă,

¹ „Dicesi che il Torrigiano, contratta seco amicizia e scherzando, mosso da invidia di vederlo più onorato di lui e più valente nell'arte, con tanta fieraezza gli percosse d'un pugno il naso, che rotto e stiacciato di mala sorte lo segnò per sempre; onde fu bandito di Fiorenza il Torrigiano, come s'è detto altrove” (Vasari 1993, 1205).

nr. 4, aprilie, anul V, http://www.orizonturicultural.ro/ro_studii_George-Dan-Istrate-3.html: ultima accesare la 17 noiembrie 2024.

Pasti, Stefania. 2015. *Michelangelo e la firma della Pietà: un imperfetto, una monaca e una frittata*, in „Roma nel Rinascimento”, p. 167-180.

Vassari, Giorgio. 1993. *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*. Roma: Grandi Tascabili Economici Newton.

Carte și bibliotecă

Book and Library

Karin DITTRICH
(Biblioteca Centrală Universitară
„Eugen Todoran”)

**Biografia ca sursă de documentare.
Studiu de caz: Biografiile
în limba germană din colecțiile
Bibliotecii Centrale Universitare
„Eugen Todoran” din Timișoara**

Abstract: (Biography as a source of documentation. A case study: German biographies in the collections of the Central University Library "Eugen Todoran" Timișoara) The library is an institution that fulfills, in addition to the patrimonial, educational, scientific and cultural functions, an information and documentation function, making the publications it owns available to users for consultation and documentation. A biography is defined as the presentation of the life of a person, having different purposes: educational, documentary, historical and literary, as well as the purposes of writing a portrait or scientific research. Since one of the purposes of a biography is documentation, it can be considered an important source of documentation in a library. In this paper, we want to take a brief look at the sources of documentation in a library and present the biography from the perspective of its role as a source of documentation. To exemplify the role of biography as a source of documentation in a library, we chose to research a part of the biographies from the collections of the Central University Library „Eugen Todoran” Timișoara, namely those written in German. The purpose of this case study is to analyse various aspects regarding these biographies, such as the type of biographies, the subject areas they belong to, the place and the period of their publication.

Keywords: *biography, sources of documentation, library, German biographies, Central University Library „Eugen Todoran” Timișoara.*

Rezumat: Biblioteca este o instituție care îndeplinește pe lângă funcțiile patrimoniale, educative, științifice și culturale și o funcție de informare și documentare, punând publicațiile pe care le deține la dispoziția utilizatorilor pentru consultare și documentare. Biografia este definită ca fiind o expunere care prezintă viața unei persoane în scopuri educaționale, de documentare, de cercetare științifică, istorice, portretistice sau literare. Deoarece unul din scopurile biografiei este cel de documentare, ea poate fi considerată o sursă importantă de documentare într-o bibliotecă. În această lucrare vrem să aruncăm o scurtă privire asupra surselor de documentare într-o bibliotecă și să prezentăm biografia din perspectiva rolului ei ca sursă de documentare. Pentru a exemplifica rolul biografiei ca sursă de documentare într-o bibliotecă am ales să cercetăm o parte din biografiile din colecțiile Bibliotecii Centrale Universitare „Eugen Todoran” din Timișoara și anume cele în limba germană. Scopul acestui studiu de caz este de a analiza diferite aspecte privind aceste biografii precum: tipul biografiilor, domeniile din care fac parte, locul și perioada publicării lor.

Cuvinte-cheie: *biografie, surse de documentare, bibliotecă, biografii în limba germană, Biblioteca Centrală Universitară „Eugen Todoran” din Timișoara.*

Introducere

Biografia este o expunere care își propune să reconstituie uneori științific, alteori cu ajutorul imaginației, evenimentele vieții unei personalități care poate proveni din toate domeniile de activitate umană. În această prezentare a vieții unei persoane biografia îndeplinește diferite scopuri: educaționale, de documentare, de cercetare științifică, istorice, portretistice sau literare.

Punând publicațiile pe care le deține la dispoziția utilizatorilor pentru consultare și documentare, biblioteca este o instituție care îndeplinește pe lângă funcțiile patrimoniale, educative, științifice și culturale și o funcție de informare și documentare. Deoarece unul din scopurile biografiei este cel de documentare, încercăm să analizăm biografia ca sursă de documentare într-o bibliotecă.

În prima parte a lucrării vrem să definim termenii *documentare*, *sursă de documentare* și *biografie*, dar și să aruncăm o scurtă privire asupra surselor de documentare într-o bibliotecă și să prezentăm biografia din perspectiva rolului ei ca sursă de documentare.

Pentru a exemplifica rolul biografiei ca sursă de documentare într-o bibliotecă, am ales să cercetăm o parte din biografiile din colecțiile Bibliotecii Centrale Universitare „Eugen Todoran” din Timișoara și anume cele în limba germană. Baza acestui studiu de caz îl constituie cărțile găsite în catalogul electronic al bibliotecii care au biografia unei persoane ca subiect. Scopul acestei cercetări este de a analiza diferite aspecte privind aceste biografii precum: tipul biografiilor, numărul persoanelor care sunt subiectul acestor biografii, numărul edițiilor în care au apărut, numărul limbilor în care sunt scrise, domeniul din care fac parte, precum și locul și perioada publicării lor.

Tipuri de surse de documentare

Documentarea poate fi definită ca fiind „activitatea de căutare, culegere, sortare și verificare a informațiilor din mediu sau dintr-o bază de date, într-un anumit domeniu.” (Fălticeanu, Iamandi 2013, 31).

De asemenea ea este și „activitatea de informare prin intermediul documentelor și ceea ce face cercetătorul pentru a *se documenta*.” (Caciuc 2012, 56). Astfel ea implică activitatea unei persoane care este interesată de un anumit subiect și care consultă documente aferente subiectului în cauză. Conform lui Baciuc și Bocoș (2022, 28) ea reprezintă un demers activ și critic de căutare, identificare, accesare și valorificare a mijloacelor și surselor de informare, în urma căruia se culeg informații și se elaborează lucrări științifice.

Prin sursă de documentare se înțelege un loc de unde emană o informație, o noutate (Baciuc, Bocoș 2022, 34). Acest termen este în strânsă legătură cu cel de resursă, care poate fi definit ca o sursă de mijloace care pot fi valorificate la un moment dat. Cei doi termeni, sursă și resursă, sunt după Baciuc și Bocoș (2022, 34) intersanjabili, în funcție de sistemul de referință: persoana/ utilizatorul resursei sau depozitarul resursei. Astfel, o bibliotecă în care sunt depozitate resursele de documentare, este o sursă de

documentare pentru un utilizator, iar resursa de bibliotecă, care este utilizată de către o persoană în scop informativ, devine sursă de documentare pentru persoana respectivă.

Există mai multe tipuri de surse de documentare. Literatura de specialitate le clasifică în mai multe categorii, ținând cont de mai multe criterii: modul de obținere și structurare a informațiilor (Baciu, Bocoș 2022, 37), tipul de informații oferit (Caciuc 2012, 59-60), modul de concepere, redactare și organizare (Popescu 2012, 28-29), gradul de prelucrare inițială a datelor (Fălticeanu, Iamandi 2013, 32) sau gradul de originalitate și intermediere a informațiilor (Manea, Stoica 1977, 175). Clasificarea principală care s-a impus cel mai mult din punct de vedere informațional este ultima categorie amintită, împărțind sursele în: primare, secundare și terțiare. Unii adaugă la această clasificare și a patra categorie, cea a microformatelor.

După Manea și Stoica (1977, 175-179) sursele primare de documentare sunt cea mai bogată categorie de surse. Ele oferă elemente de cunoaștere propriu-zisă, informații originale, sunt „materiile prime” utilizate în studierea unor fapte, evenimente sau fenomene, documente și obiecte originale, care sunt apropiate spațio-temporal de obiectul studiului, descriu obiectul studiului în mod direct sau informațiile se obțin în mod direct (observații directe, experimente, interviuri), presupun elemente de originalitate (informații noi, descoperiri, cercetări) și pot fi valorificate și interpretate cu ajutorul surselor secundare. În cadrul acestor materiale nu sunt analizate alte surse de documente primare, ele reprezintă lucrări originale din prelucrarea cărora rezultă documente secundare (Baciu, Bocoș 2022, 38; Caciuc 2012, 59-60; Gavriș 2022, 20; Popescu 2012, 28; Rădulescu 2006, 88).

Exemple de surse primare sunt: documente originale, personale sau istorice, manuscrise, documente oficiale, legislație, rezultate ale experimentelor, articole care raportează noi cercetări, opere de artă creativă, cărți (tratate, culegeri, manuale, cursuri, monografii, publicații ale unor reuniuni științifice, publicații oficiale) și periodice care tratează la nivel de metateorie sau ficțiune subiectul cercetat, biografii sau autobiografii și rezultate ale muncii de teren, înregistrări, interviuri.

Sursele secundare de documentare sunt acelea care au la bază surse primare și care conțin descrieri, analize, sinteze, interpretări, evaluări ale unor evenimente, procese sau fenomene, realizate la o distanță de timp și/ sau de spațiu după producerea acestora. Ele reprezintă o extensie a rezultatelor specifice oferite de sursele primare, fiind dependente de acestea prin raportarea la acestea, respectiv au informații generate, prelucrate și articulate din sursele primare. Sursele secundare de documentare sunt sinteze de un grad sau altul, încercări de a concentra și sistematiza informații legate de sursele primare. Caracteristica documentelor secundare constă în faptul că reprezintă instrumente indispensabile pentru descoperirea documentelor primare necesare și oferă informații bibliografice doar prin trimitere la documente primare, permițând regăsirea acestora (Baciu, Bocoș 2022, 38-39; Caciuc 2012, 59-60; Rădulescu 2006, 90-91; Gavriș 2022, 20; Manea, Stoica 1977, 179-184; Popescu 2012, 29).

Exemple de surse secundare sunt: articole care comentează sau analizează cercetările, cărți care interpretează și analizează informațiile din sursele primare, critica

literaturii, operelor de artă sau muzicii, reviste de titluri sau referate, revistele de rezumate, recenzii științifice, enciclopedii, dicționare, bibliografii, cataloage de bibliotecă sau baze de date.

Sursele terțiare de documentare sunt acelea care oferă o sinteză a informațiilor din surse secundare, reprezintă o extensie a rezultatelor specifice oferite de sursele secundare, respectiv au informații preluate din acestea. Ele rezultă din prelucrarea documentelor secundare, în care semnalează sau prezintă alte documente secundare (Baciu, Bocoș 2022, 39; Caciuc 2012, 59-60; Gavriș 2022, 20; Manea, Stoica 1977, 184-187; Popescu 2012, 29).

Exemple de surse terțiare sunt: bibliografii de bibliografii, cataloage compilate, cataloage de cercetări bibliografice, liste de rezumate, repertorii de enciclopedii și dicționare sau bănci de date.

Surse de documentare în bibliotecă

În literatura de specialitate biblioteca este definită ca o „instituție de cultură care oferă servicii specifice legate de colecționarea, catalogarea, arhivarea și punerea la dispoziția publicului” (Baciu, Bocoș 2022, 96) a publicațiilor pe care le deține, pentru consultare și documentare. Biblioteca are misiunea de a „capitaliza, organiza, conserva și valorifica patrimoniul documentar științific și cultural al unei comunități și de a-l pune la dispoziția generațiilor actuale și viitoare.” (Tîrziman 2022, 25).

În îndeplinirea misiunii sale, biblioteca îndeplinește o funcție patrimonială și o funcție de informare și documentare, dar și o funcție educativă, culturală și socială. De-a lungul timpului, misiunea bibliotecii a fost și este îmbunătățită, deoarece ea asimilează și exprimă modificările de la nivelul societății. Biblioteca tradițională a pus accentul în misiunea sa pe funcția patrimonială, în schimb biblioteca modernă începând cu secolul XX a pus accentul pe utilizator și satisfacerea nevoilor sale de informare (Tîrziman 2022, 25, 38).

După Regneală (2001, 168), rolul bibliotecilor zilelor noastre nu se rezumă la păstrarea cărților și documentelor, biblioteca contribuind intens și la răspândirea informațiilor cuprinse în publicații. Astfel putem spune că bibliotecile sunt surse principale de documentare, atât prin depozitele lor, cât și pentru facilitarea cercetării prin serviciile de tehnică a documentării pe care le oferă (Caciuc 2012, 57). Conform lui Regneală, dezvoltarea funcției documentare a bibliotecii „are în vedere nu numai adunarea și depozitarea literaturii pe specialități, pentru a o face disponibilă la cerere, ci și răspândirea informației în folosul diferiților oameni cuprinși în munca de cercetare.” (Regneală 2001, 186). Datorită funcției lor de conservare a cunoștințelor științifice, bibliotecile au sprijinit întotdeauna procesul de cercetare, oferind informații (Regneală 2001, 40). Și Manea și Stoica (1977, 126) sunt de părere că, depozitând materiale documentare, bibliotecile acumulează fonduri importante de documente deosebit de utile specialiștilor și cercetătorilor.

De asemenea, biblioteca contribuie și la progresul cercetării în cadrul unei universități. Suntem de acord cu afirmația lui Bercovici (2007, 9) că o universitate

orientată spre cercetare nu-și poate împlini menirea fără o structură informațională dinamică, care să meargă în pas cu toate domeniile de specializare și cu organizarea studiului în aceste domenii. Importantă la bibliotecile universitare este și funcția educativă și cea de cercetare, aceste funcții dezvoltându-se la acestea mai ales în secolul XX (Tîrziman 2022, 24, 28).

Structura unei biblioteci universitare este impusă de profilul universității, numărul de facultăți și de organizarea spațială. După Bercovici (2007, 10), de cele mai multe ori bibliotecile universitare sunt mai economicoase și mai eficiente decât cele specializate, mai ales în epoca exploziei informaționale, în care universitatea vrea să fie un centru documentar adecvat acestui fenomen. Și Stoica (1997, 78-79) este de părere că există o legătură strânsă între universitate și bibliotecă, structura procesului didactic și nivelul cercetării științifice dintr-o universitate determinând structura colecțiilor într-o bibliotecă universitară și nivelul lor științific. Particularitatea esențială a bibliotecilor universitare este aceea de a se păstra în limitele unui înalt nivel științific, afirmă Stoica (1997, 79).

După Regneală (2022, 28), din punct de vedere al conținutului, cărțile pot fi împărțite în trei mari categorii: cărți științifice, cărți beletristice și cărți de artă. În funcție de tipul de bibliotecă, predomină una sau alta din aceste categorii: în bibliotecile specializate și universitare cel mai mare număr de titluri este reprezentat de cărțile științifice, în timp ce în bibliotecile publice este dat de cărțile beletristice.

Biografia ca sursă de documentare

După cum am constatat când am analizat tipurile de surse de documentare, biografia este o sursă de documentare primară (vezi Baci, Bocoș 2022, 38, 40). Ea este definită ca fiind o „expunere (scrisă și comentată) care prezintă (comentează și analizează) în scopuri educaționale, de documentare, de cercetare științifică, istorice, portretistice, literare etc., viața unei persoane.” (Baci, Bocoș 2022, 95; vezi și DEI, 118). *Dicționarul de termeni literari* o definește în felul următor: „Prezentare a vieții unei personalități, scriere aparținând, într-un fel, genului istoric, prin rigoarea fundamentării documentare pe care o pretinde expunerea veridică a lucrurilor.” (DTL1, 53).

În literatura de specialitate se specifică că biografia este o „specie literară care ține în primul rând de istoriografie, dat fiind faptul că își propune să reconstituie uneori aproape științific, imparțial, alteori și cu ajutorul imaginației, date, evenimente ordonate cronologic, ale vieții unei personalități.” (DTL3, 47). În *Dicționarul de termeni literari* se mai precizează că ea este o „povestire riguros documentată a vieții unor personalități de seamă din toate domeniile de activitate umană: politică, literară, științifică, artistică etc.” (DTL2, 63).

Biografia a însoțit istoria și mentalitățile vremii, oferind din antichitatea greco-latină până în pragul modernității modele de existență și modele culturale (Simion 2008, 190). Pentru Antichitate, tipurile reprezentative sunt soldatul sau eroul, preotul sau înțeleptul și agricultorul (Simion 2008, 194). Inițial, biografiile au avut o tendință

educativă, ele apar concepute ca niște opere educative, cu rostul de a perpetua amintirea unor existențe exemplare (DTL1, 53-54; DTL2, 63).

Evul Mediu aduce pe lângă cavalier în prim-plan sfântul (Simion 2008, 194). Literatura hagiografică din Evul Mediu creștin constituie un capitol particular în istoria biografiei, care capătă prin ea o dimensiune legendară (DTL1, 54; DTL2, 63).

Prin biografia unor mari artiști, Epoca Renașterii aduce în modul de tratare un spirit nou, de factură modernă. Se poate observa că tendinței apologetice i se substituie tot mai mult una realistă, de abordare a surselor informative cu discernământ critic (DTL1, 54; DTL2, 63). Renașterea vine cu modelul omului care, călătorind, deschide porțile universului și astfel își lărgeste sfera cunoașterii, iar în paralel cu el, cu omul de creație care își descoperă și își cultivă individualitatea (Simion 2008, 194).

În biografia romantică datele biografice se folosesc nu atât pentru a explica opera, cât pentru a fixa un caracter și o psihologie specifică, și anume psihologia creatorului, destinul unui creator în epoca sa (Simion 2008, 194-195).

Biografiile moderni încep să definească omul ca o ființă contradictorie, cu ambivalența sentimentelor, cu duplicitățile și cu dinamismul său interior. Ca gen biografia se diversifică, apărând psihobiografia, ethnobiografia etc. În acest fel ea reflectă modificările fundamentale în gândirea asupra omului care sunt vizibile în toate disciplinele spiritului (Simion 2008, 196-197).

În spațiul modernității, mai ales în epoca dintre cele două războaie mondiale, apare ca un fenomen de modă încercarea de a face din biografie roman, dezvoltându-se o ramură specială a biografiei, și anume biografia romanțată a unor oameni de seamă, care îmbină informația cu ficțiunea (DTL1, 54; DTL2, 63; Simion 2008, 197). Dar aceasta nu respectă după Dinu și Zbarcea imparțialitatea științifică spre care tinde adevăratul biograf (DTL3, 47).

Biografia modernă și-a lărgit enorm spațiul de investigare, deoarece obiectul său nu mai este același cu omul biografiei tradiționale. Din Antichitate până azi s-a produs o mutație importantă în ceea ce privește tipologia biografiei. Dacă înainte ea se ocupa de personajele marii istorii, ea se concentrează în vremurile noastre cu precădere asupra indivizilor din sfera micii istorii (Simion 2008, 192, 199).

După Simion (2008, 200-201) biografia poate fi de mai multe feluri: biografia critică și biografia comercială, cu un subiect variabil, de regulă o vedetă a lumii mediatice sau a micii istorii. Însă în timp ce biografia comercială nu interesează decât un public fără criterii estetice, cealaltă, biografia critică sau biografia literară, practică de scriitori și critici, reprezintă o manifestare curentă a criticii și istoriei literare. În special ultima, putem spune, reprezintă o sursă importantă de documentare, mai ales într-o bibliotecă universitară.

Biografiile în limba germană din colecțiile Bibliotecii Centrale Universitare „Eugen Todoran” din Timișoara

Subiectul acestui studiu de caz îl constituie biografiile în limba germană din colecțiile Bibliotecii Centrale Universitare „Eugen Todoran” din Timișoara (BCUT).

Pentru a identifica aceste biografii, am căutat în catalogul electronic al bibliotecii¹ cărțile în limba germană care conțin în descrierea lor termenii *biografie* și *biografii*, traducerea acestor termeni, cât și sinonimele lor în limba germană. Din rezultatele căutării au fost eliminate pentru acest studiu de caz:

- cărțile care sunt scrise în alte limbi, doar părți ale lor fiind în limba germană (titlul, rezumatul etc.), sau nu au germana ca limbă principală (de exemplu un articol este în germană);
- cărțile cu mai multe volume care apar cu două descrieri în catalog (descriere generală și la volum), în acest caz una dintre ele fiind eliminată;
- autobiografiile și memoriile, deoarece acest studiu ar fi fost prea amplu dacă le-am fi inclus și pe acestea;
- cărți, în marea lor majoritate științifice, care nu analizează aspecte biografice, dar la care a fost trecut *biografie* la subiect;
- cărți din domeniul literaturii (romane biografice care nu au o personalitate ca subiect, povestiri fictive despre o personalitate, scrisori, alte cărți beletristice), la care a fost trecut *biografie* la subiect.

După examinarea preliminară a rezultat un număr total de 602 cărți care constituie baza acestui studiu de caz și la care au fost cercetate diferite aspecte: tipul biografiilor, numărul persoanelor care sunt subiectul acestor biografii, numărul edițiilor în care au apărut, numărul limbilor în care sunt scrise, domeniul din care fac parte, precum și locul și perioada publicării lor.

Analizând tipul biografiilor (vezi fig. 1), am constatat că 383 de volume din colecțiile BCUT sunt biografii propriu-zise și 25 biografii romanțate, iar 194 de volume nu pot fi încadrate în una din cele două categorii, chiar dacă în descrierea lor din catalog la subiect apare termenul *biografie*.

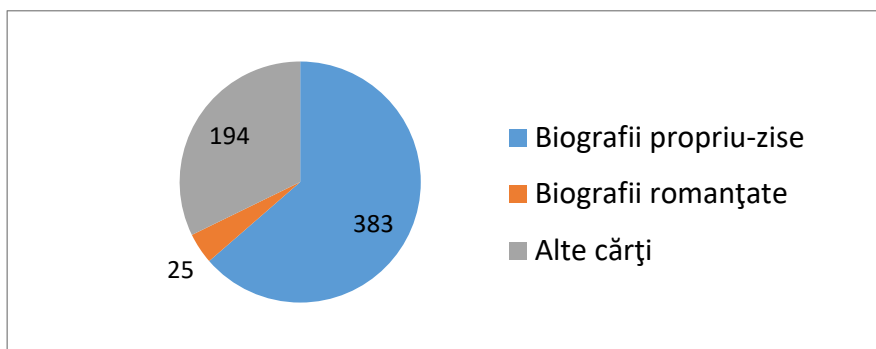


Fig. 1: Tipul biografiilor

Aceste 194 de cărți (fig. 2) sunt 65 de albume, 15 cataloage, în principal de expoziție, 18 cărți care includ o biografie și 96 de publicații științifice. Albumele,

¹ Catalogul electronic al BCUT se poate găsi la adresa web: <http://193.230.238.122/F>.

majoritatea lor de artă, conțin biografia artistului, de multe ori în partea introductivă. Însă imaginea este cea care predomină, textul se rezumă la o prefață sau postfață și la mici comentarii sau explicații referitoare la imagini. Cataloage conțin de multe ori articole științifice și prezintă de obicei și biografia persoanei care constituie subiectul publicației.

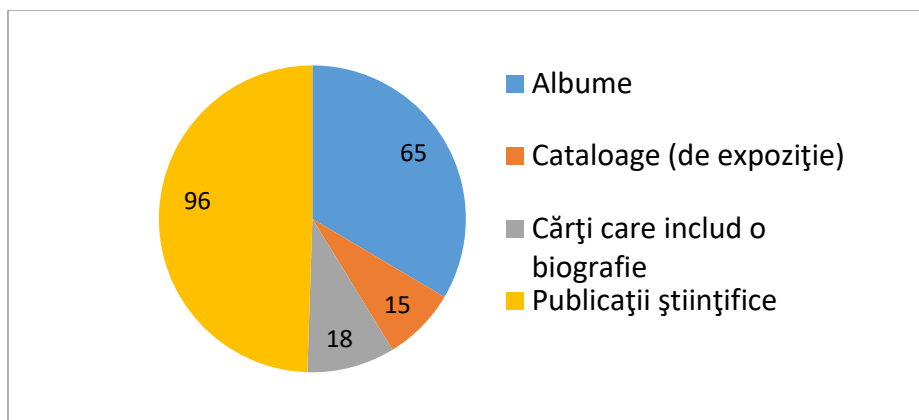


Fig. 2: Alte cărți care au *biografie* ca subiect

La cele 18 cărți care includ o biografie (fig. 3), aceasta se află de cele mai multe ori în partea introductivă. Ele sunt: 12 cărți beletristice (memorii, scrisori, antologii), patru cărți științifice care includ pe lângă partea științifică separat o biografie, un dicționar și o bibliografie.

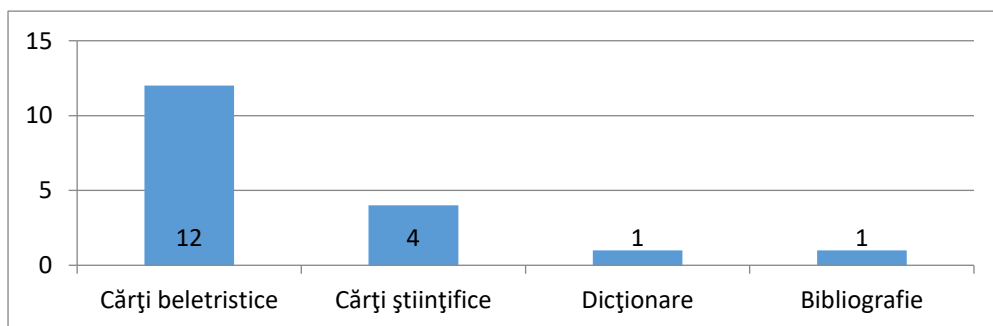


Fig. 3: Cărți care includ o biografie

Cele 96 de publicații științifice (fig. 4) se pot împărți în 59 de cărți științifice, 14 lucrări omagiale și 23 de teze de doctorat. Ele fie conțin articole științifice care prezintă biografia unei persoane, ori au ca subiect o persoană, opera ei sau domeniul în care activează, iar în cadrul lor sunt discutate aspecte biografice, majoritatea tratând biografia persoanei într-un context mai larg. Lucrările omagiale conțin preponderent

articole științifice, printre ele și unele care se referă la biografia persoanei căreia îi este dedicată lucrarea.

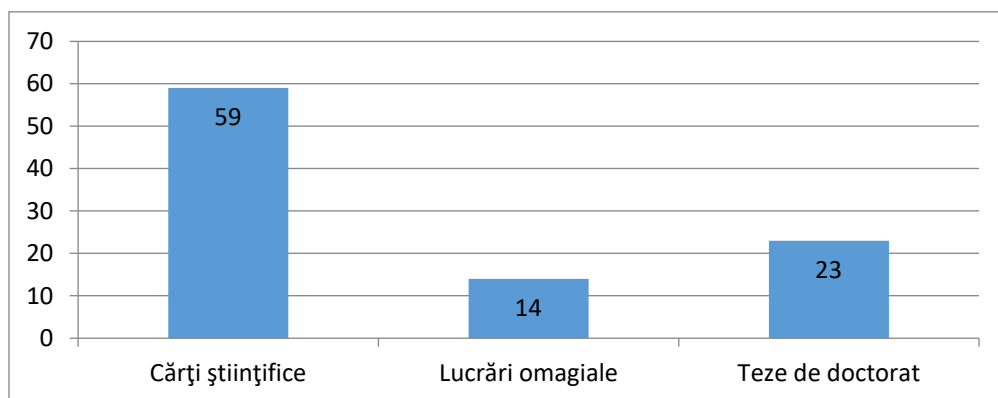


Fig. 4: Publicații științifice

Unele teze de doctorat, 14 la număr, au ca subiect biografia persoanei cercetate, de aceea pot fi considerate biografii științifice, la fel și două dintre cărțile științifice (fig. 5).

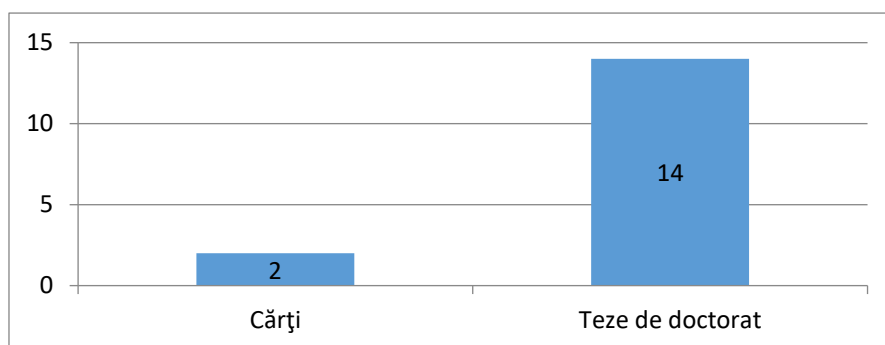


Fig. 5: Biografii științifice

După numărul persoanelor, a căror viață este prezentată în aceste cărți (fig. 6), biografiile din colecțiile BCUT sunt 517 biografii individuale și 85 de biografii colective.

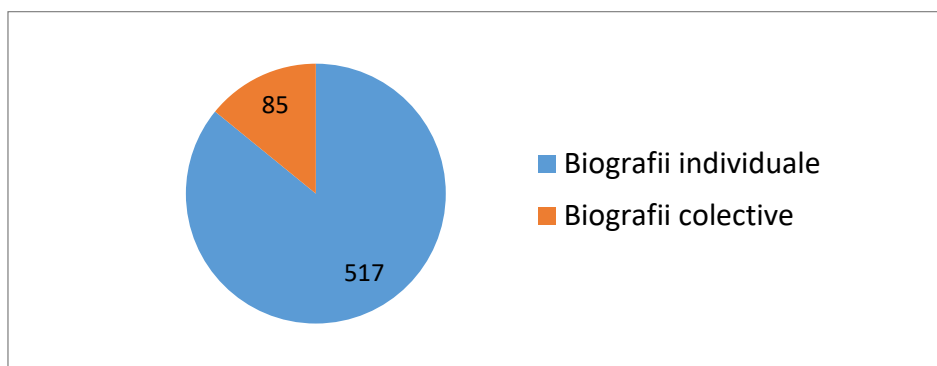


Fig. 6: Biografii individuale și colective

La biografiile colective (fig. 7), cinci dintre ele descriu viața la două persoane, trei la trei persoane, una la patru persoane, 73 la mai multe persoane, iar trei biografii tratează viața unor familii. Din aceste volume fac parte și șapte dicționare biografice.

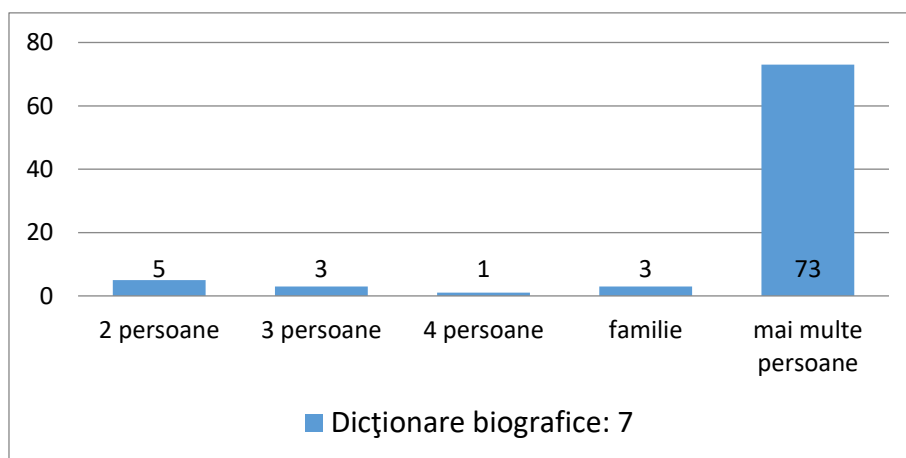


Fig. 7: Biografii colective

Putem observa că unele dintre aceste biografii au apărut în ediții diferite (fig. 8). Dintr-un total de 581 de titluri, majoritatea, 562, au apărut într-o singură ediție, 17 în două ediții, iar două titluri în trei ediții.

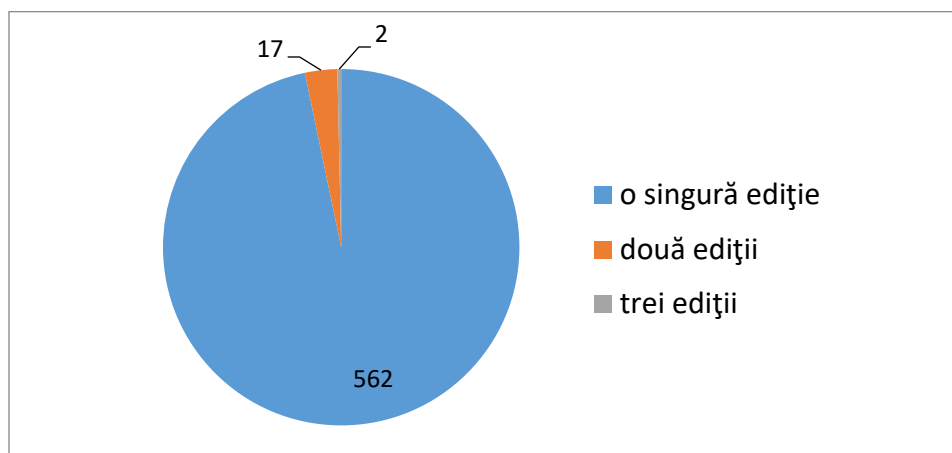


Fig. 8: Numărul edițiilor, în care au apărut volumele

Un alt lucru care se poate observa în analiza acestor biografii este că majoritatea lor sunt scrise doar în limba germană, dar 33 dintre ele sunt bilingve, șase trilingve și 23 multilingve (fig. 9).

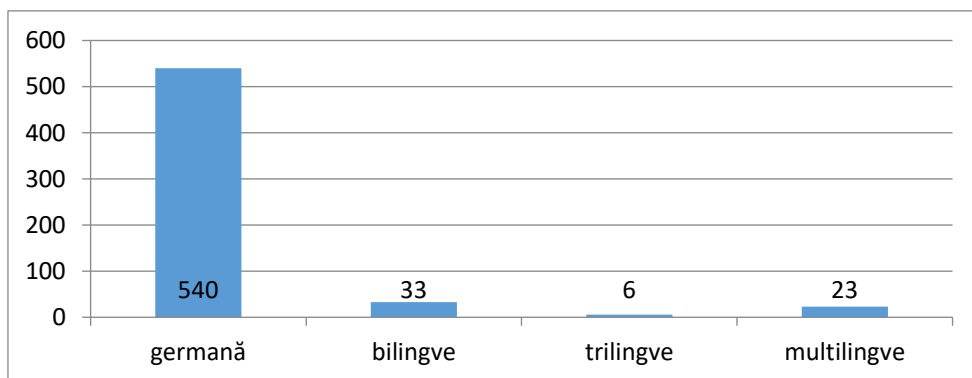


Fig. 9: Limba, în care au fost scrise biografiile

Analizând domeniile din care fac parte biografiile, am constatat că unele personalități se încadrează în mai multe domenii. În acest caz am luat în considerare domeniul pentru care ei au fost cunoscuți în mod principal, doar în cazul unde nu a fost posibil, au fost încadrați în două domenii. Și unele din biografiile colective aparțin de mai multe domenii. În total 17 biografii au fost încadrate în două domenii: trei volume la literatură și artă, unul la literatură și muzică, unul la literatură și filosofie, unul la literatură și limbă, două la literatură și politică, unul la politică și medicină, trei la politică și filosofie, unul la politică și drept, unul la economie și filosofie, unul la istorie și religie, unul la arheologie și geologie, iar unul la cercetători și inventatori.

Domeniile principale (fig. 10), de care aparțin biografiile sunt: literatură (129 de volume), muzică (115), artă (108), politică (46), istorie (44), filosofie (24), religie (17), fizică (13), matematică (12), personalități (11) și personalități culturale (9), iar 57 de volume se încadrează în domenii cu un număr mic de biografii (fig. 11). Astfel, șase volume fac parte din domeniul medicină, câte cinci din domeniile învățământ și regizori, câte patru din domeniile inventatori și știință, câte trei din domeniile științele naturii, economie și lingvistică, câte două din domeniile actori, astronomie, inginerie, chimie, militari, psihologie, sociologie și tipografie, iar de domeniile arheologie, dans, editori, geografie, geologie, publicistică, sport și teatru aparține câte un volum.

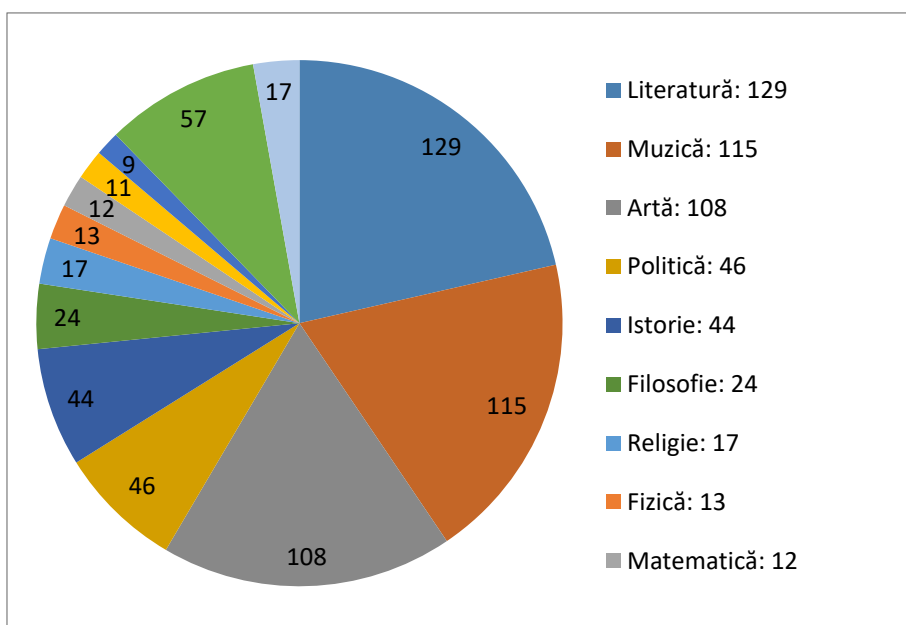


Fig. 10: Domeniile, din care fac parte biografiile

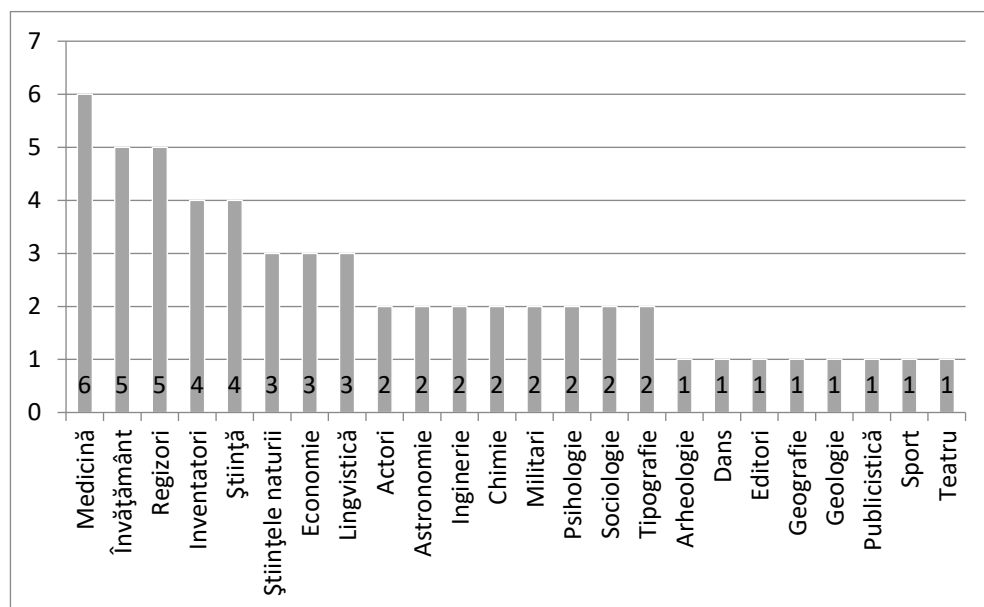


Fig. 11: Domenii cu un număr mic de biografii

La domeniul artă (fig. 12), care cuprinde un număr total de 108 volume, putem distinge următoarele subdomenii: pictură (67 de biografii), sculptură (11), arhitectură (10), pictură și sculptură (8), arte plastice (6), fotografie (2), iar câte o biografie aparține de subdomeniile design grafic, design, grafică și artă în general.

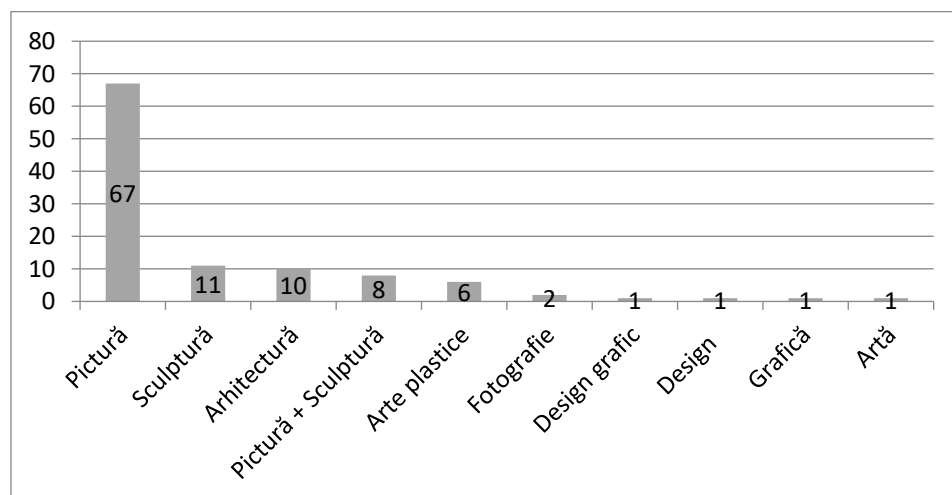


Fig. 12: Biografiile din domeniul artă

Dacă analizăm locul, unde au fost publicate biografiile (fig. 13), putem constata că cele mai multe, 465 la număr, au fost publicate în țări care au ca limbă oficială germană, 102 în România și 35 în alte țări.

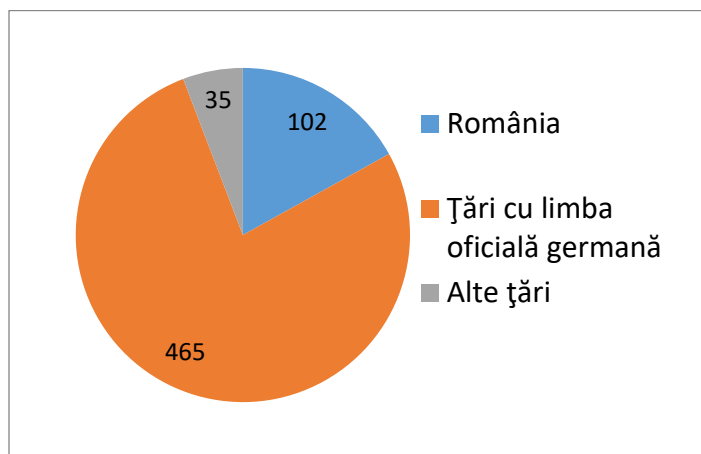


Fig. 13: Locul publicării

Cele mai multe biografii care au fost publicate în țări cu limba oficială germană au apărut în Germania, 427 de volume, iar în Austria și în Elveția au fost tipărite 27, respectiv 11 volume (fig. 14).

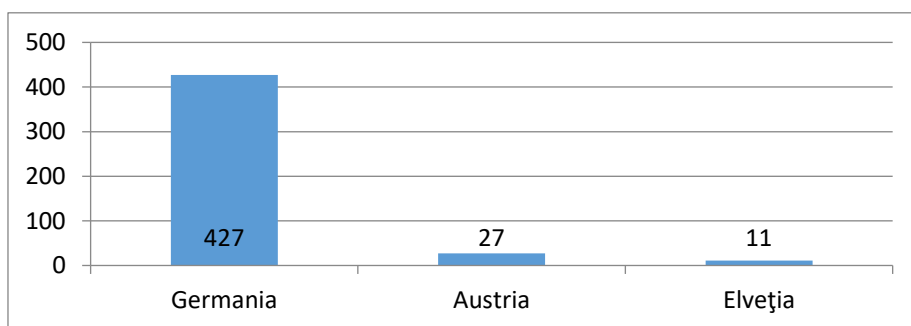


Fig. 14: Biografii publicate în țări care au ca limbă oficială germană

Alte țări (fig. 15), unde au fost publicate biografiile în limba germană care se află în colecțiile BCUT, sunt: Ungaria (16 volume), Serbia (7), Rusia (5), Danemarca (2) și Franța (2), iar în Belgia, Republica Moldova și Cehia a apărut câte o biografie.

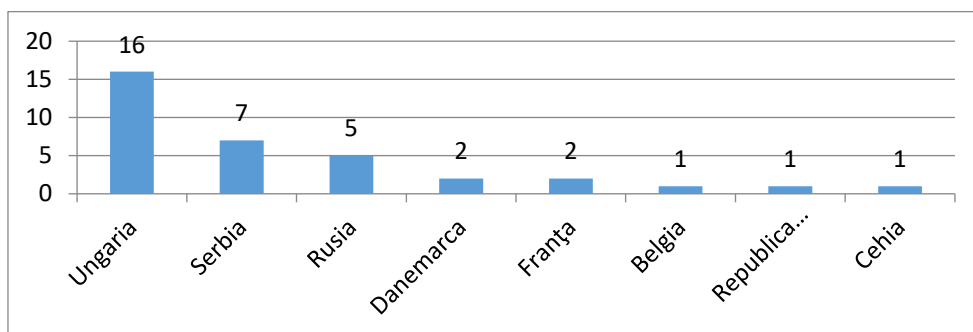


Fig. 15: Alte țări, în care au fost publicate biografiile

Dacă analizăm perioada, în care au fost publicate aceste biografii (fig. 16), putem observa că există patru volume fără anul apariției, 27 de volume au apărut înainte de 1900, 16 volume au fost publicate în intervalul 1900-1910, 15 în intervalul 1911-1920, 28 în intervalul 1921-1930, 19 în intervalul 1931-1940, 17 în intervalul 1941-1950, 40 în intervalul 1951-1960, 67 în intervalul 1961-1970, 96 în intervalul 1971-1980, 120 în intervalul 1981-1990, 60 în intervalul 1991-2000, 58 în intervalul 2001-2010, iar după anul 2010 au fost publicate 35 de biografii, dintre care 25 în perioada 2011-2015 și mai recent, după anul 2015, un număr de 10 volume.

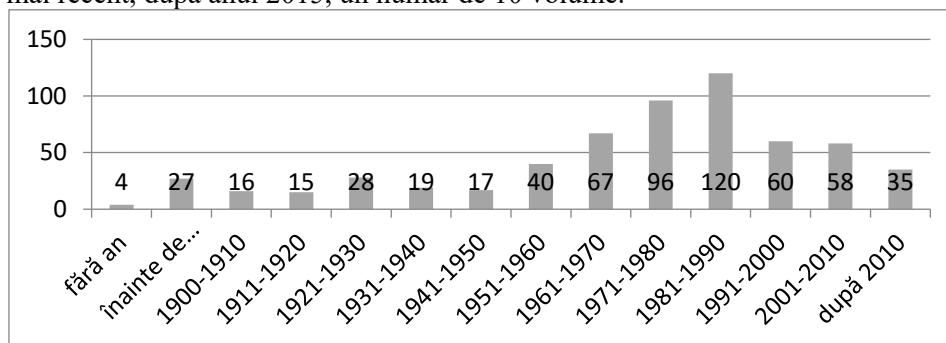


Fig. 16: Perioada, în care au fost publicate biografiile

Concluzii

În această lucrare am încercat să definim termenii *documentare* și *sursă de documentare* și am prezentat sursele de documentare într-o bibliotecă. Am constatat că bibliotecile sunt surse principale de documentare, atât prin depozitele lor, cât și prin serviciile de informare și documentare, pe care le oferă. După cum am putut vedea, există mai multe tipuri de surse de documentare, care pot fi împărțite în primare, secundare și terțiare. Din analiza tipurilor de surse de documentare a reieșit că biografia este o sursă de documentare primară.

În literatura de specialitate biografia este definită ca fiind o expunere care prezintă viața unei persoane în scopuri educaționale, de documentare, de cercetare

științifică, istorice, portretistice sau literare. Deoarece unul din scopurile biografiei este cel de documentare, am încercat să prezentăm biografia din perspectiva rolului ei ca sursă de documentare. Putem afirma că biografia reprezintă o sursă importantă de documentare, mai ales într-o bibliotecă universitară.

În studiul de caz am cercetat o parte din biografiile din colecțiile BCUT și anume cele în limba germană. Baza acestui studiu de caz au reprezentat un număr de 602 cărți, la care au fost analizate diferite aspecte: tipul biografiilor, numărul persoanelor care sunt subiectul acestor biografii, numărul edițiilor în care au apărut, numărul limbilor în care sunt scrise, domeniul din care fac parte, precum și locul și perioada publicării lor.

Analizând tipul biografiilor, am constat că doar 383 de volume sunt biografii propriu-zise și 25 biografii romanțate, celelalte 194 de cărți din colecțiile BCUT care au la subiect termenul *biografie* fie doar includ o scurtă biografie, fie, mai ales în cazul publicațiilor științifice, discută în cadrul volumului unele aspecte biografice, prezentarea biografiei unor persoane nefiind obiectivul lor principal.

Majoritatea biografiilor, 517 la număr, sunt biografii individuale, iar 85 biografii colective. Ceea ce am mai putut observa în analizarea acestor biografii este că 19 titluri din cele 581 au fost publicate în două sau trei ediții, iar 62 de volume nu sunt scrise doar în limba germană, ci în două sau mai multe limbi.

Analizând domeniile din care fac parte biografiile, am constatat că mai mult de jumătate din biografii, 352 la număr, aparțin de domeniile literatură, muzică și artă. Alte domenii principale, din care fac parte biografiile analizate, sunt politică, istorie, filosofie și religie, celelalte domenii incluzând un număr mai mic de 15 biografii fiecare. Putem observa că mai ales în cazul științelor exacte există puține biografii în colecțiile BCUT.

Doar 102 biografii au ca loc de publicare România, marea majoritate, 465 la număr, au fost publicate în țări care au ca limbă oficială germana, dintre care 427 în Germania. Analizând perioada de publicare, am putut observa că aproximativ o treime din biografiile care se află în colecțiile BCUT, și anume un număr de 216 volume, au apărut între anii 1971-1990, iar mai mult de jumătate din biografiile analizate, 343 la număr, au fost publicate între anii 1961-2000.

Putem concluziona că majoritatea biografiilor în limba germană din colecțiile BCUT sunt biografii individuale din domeniile literatură, muzică și artă care au fost publicate în Germania în a doua jumătate a secolului XX.

Sigle

- DEI – Chihaia, Lăcrămioara, Cifor, Lucia, Ciobanu, Alina. 1999. *Dicționar enciclopedic ilustrat*. Chișinău: Cartier.
- DTL1 – Săndulescu, Al. (coord.). 1976. *Dicționar de termeni literari*. București: Editura Academiei Române.
- DTL2 – Marin, Mihaela, Nedelcu, Carmen. 2004. *Dicționar de termeni literari*. București: All Educational.
- DTL3 – Dinu, Gabriela, Zbarcea, Maria. 2007. *Dicționar de terminologie literară: pentru clasele V-X*. Pitești: Paralela 45.

Referințe bibliografice

- Baciu, Ciprian, Bocoș, Mușata-Dacia. 2022. *Evaluarea și utilizarea surselor și resurselor de documentare*. Cluj-Napoca: Presa Universitară Clujeană.
- Bercovici, Sanda. 2007. *Biblioteca universitară între tradiție și mondializare uniformizată*. Constanța: Ex Ponto.
- Caciuc, Leonora. 2012. *Metodologia cercetării științifice*. Cluj-Napoca: Eikon.
- Fălțiceanu, Constantin, Iamandi, Luca. 2013. *Metodologia cercetării științifice*. Galați: Zigotto.
- Gavriș, Alexandru. 2022. *Managementul referențierii academice: o abordare dinamică*. București: Editura ASE.
- Manea, Alexa, Stoica, Ion. 1977. *Informare, cercetare, dezvoltare: repere teoretice și metodologice*. București: Editura Științifică și Enciclopedică.
- Popescu, Cristina. 2012. *Știința bibliotecii între concept și practică*. București: Univers Enciclopedic Gold.
- Rădulescu, Mihaela Șt. 2006. *Metodologia cercetării științifice: elaborarea lucrărilor de licență, masterat, doctorat*. București: Editura Didactică și Pedagogică.
- Regneală, Mircea. 2001. *Studii de biblioteconomie*. Constanța: Ex Ponto.
- Regneală, Mircea. 2022. *Dezvoltarea colecțiilor*, în Regneală, Mircea (coord.). *Tratat de biblioteconomie*. Vol. 2. București: Asociația Bibliotecarilor în Învățământ, p. 19-197.
- Simion, Eugen. 2008. *Genurile biograficului: studii critice*. Vol. 1. București: Fundația Națională pentru Știință și Artă.
- Stoica, Ion. 1997. *Interferențe biblioteconomice*. Constanța: Ex Ponto.
- Tîrziman, Elena. 2022. *Rolul și funcțiile bibliotecii contemporane*, în Regneală, Mircea (coord.). *Tratat de biblioteconomie*. Vol. 5. București: Asociația Bibliotecarilor în Învățământ, p. 23-39.

Tímea FARKIS
(Università degli Studi Pécs,
Ungheria)

**La biblioteca come biografia.
Il ruolo della lingua e della
letteratura italiana nell'educazione
delle famiglie aristocratiche
ungheresi**

Abstract: (The Biography from the Library. The Role of Italian Language and Literature in the Education of Hungarian Aristocratic Families) The presence of Italian culture, art and literature in the history of Hungarian civilization is well documented in the catalogues and, in the library resources of the Hungarian aristocratic families, despite the dramatic events of previous centuries. The works published in Italy in Italian and present in the private libraries of Hungarian families still testify to the centuries-old presence of the language and culture in Hungary today. In my speech I will present my research regarding the inventories and wills of aristocratic families. Every book published in Italian that is still found today in the libraries of Hungarian families also testifies to the linguistic preparation of the Hungarian reader, it is part of his biography. Each book, when read in Italian, becomes an Italian language manual as it strengthens not only linguistic skills and knowledge but also cultural ones. If we want to outline the most important stages in the history of Italian language teaching in Hungary, we must underline the scientific activity carried out by the Hungarian Italianists who took the first steps to reconstruct the origins of the concept of language and culture teaching Italian in Hungary. The focus of my intervention is the detailed analysis of the pedagogical conception of Hungarian aristocratic families and its representation in the family's private library. The pedagogical program of the Theresianum will be presented, especially by Abbot Michael Denis. I will present how science-, and librarianship founded by Michael Denis was inserted into the Hungarian aristocratic education and how it promoted the diffusion of Italian culture in Hungary in the private library of the Festetics family.

Keywords: *library, biography, education, György Festetics, Italian culture.*

Riassunto: La presenza della cultura, dell'arte e della letteratura italiana nella storia della civiltà ungherese è ben documentata nei cataloghi, nelle fonti delle biblioteche delle famiglie aristocratiche ungheresi, nonostante le vicende drammatiche dei secoli passati. Le opere pubblicate in Italia in lingua italiana presenti nelle biblioteche private delle famiglie ungheresi testimoniano ancora oggi la presenza secolare della lingua e della cultura in Ungheria. Nel mio intervento rappresenterò le mie ricerche riguardanti gli inventari, i testamenti delle famiglie aristocratiche. Ogni libro pubblicato in italiano che si trova ancora oggi nelle biblioteche delle famiglie ungheresi testimonia anche la preparazione linguistica del lettore ungherese, fa parte della sua biografia. Ogni libro, nel momento in cui viene letto, in lingua italiana diventa un manuale di lingua italiana poiché rafforza non solo le competenze e conoscenze linguistiche ma anche quelle culturali. Se si vuole disegnare le tappe più importanti della storia dell'insegnamento della lingua italiana in Ungheria bisogna sottolineare l'attività scientifica svolta degli italianisti ungheresi i quali hanno mosso i primi passi per poter ricostruire le origini della concezione dell'insegnamento della lingua e della cultura italiana in Ungheria. Nel focus del mio intervento sta l'analisi dettagliata della concezione pedagogica delle famiglie aristocratiche ungheresi e la rappresentazione di essa nella biblioteca privata della famiglia. Sarà rappresentato il programma pedagogico del Theresianum specialmente dell'abate Michael Denis. Rappresenterò come la scienza, la biblioteconomia fondata da Michael Denis si inserì nell'educazione aristocratica ungherese ed essa come promosse la diffusione della cultura italiana in

Ungheria nella biblioteca privata della famiglia Festetics.

Parole-chiave: *György Festetics, biblioteca, educazione, cultura italiana, biografia.*

La concezione pedagogica delle famiglie aristocratiche ungheresi

I cosiddetti „planum” testimoniano chiaramente la preparazione anche pedagogica di László Teleki, György Festetics, Demeter Görög e sono le prime fonti nelle quali venne sottolineata decisamente l'importanza dello studio delle lingue straniere, fra cui anche quella della lingua italiana. I planum, sono documenti scritti generalmente dai padri ai maestri privati assunti alla corte secondo i quali l'educazione dei figli doveva procedere nel periodo dell'Illuminismo ungherese. (Fehér 1996, 85)

Quando nacque György Festetics, la famiglia Festetics era già uno dei più grandi proprietari terrieri del paese. Suo padre, Pál Festetics (1722-1782), ricevette il titolo di conte nel 1772 per i suoi servizi alla corte di Mária Teresa, e in seguito fu nominato vicepresidente della Camera ungherese. A quel tempo era già tra le "persone confidenziali" in Ungheria di Mária Terézia, di cui la regina cercò più volte consiglio riguardo alla sua politica con gli ordini ungheresi. Nel settembre 1751 sposò Julianna Bossányi.

A Pál Festetics è attribuita la fondazione, la costruzione e la gestione della scuola elementare e superiore a Keszthely (1771). Quando Pál Festetics fondò il liceo a Keszthely (Ungheria), non esisteva ancora un sistema educativo valido per tutte le scuole del paese, quindi fino al 1776 l'insegnamento in questa istituzione funzionava secondo il sistema pedagogico dei Gesuiti e dell'Ordine dei Piaristi. Nella scuola superiore operante nella città di Keszthely, il preside (preefectus) e i due insegnanti venivano pagati dal conte, in modo tale che gli insegnanti non ricevevano il compenso, ma venivano loro pagati i 60 fiorini dalla tesoreria dell'ordine. La vita, l'istruzione e il divenire centro culturale della città furono strettamente legati alle attività e alle aspirazioni della famiglia Festetics. György Festetics e più tardi suo figlio László Festetics studiarono non lontano dagli studenti del liceo classico, a poche centinaia di metri di distanza, tra le mura della biblioteca del castello (Cséby 2013, Vári 1981).

1. Biblioteca privata della famiglia

Secondo i risultati della ricerca condotta finora sul prezioso corpus della biblioteca comitale, "è caratteristico che, per quanto riguarda la lingua delle opere della biblioteca Festetics, primeggia di gran lunga la lingua francese, seguita dalla lingua tedesca, dal latino e dall'inglese." (Kurucz 2006, 107). Il padre, György Festetics, fece catalogare i suoi libri e diede istruzioni specifiche al bibliotecario grazie agli anni trascorsi a Teréziánium, sotto l'influenza dell'attività didattica ed educativa ivi svolta. Tuttavia, finora l'unica prova dell'educazione italiana accertata è che il conte conosceva l'opera epica di Torquato Tasso, amava le commedie di Carlo Goldoni e leggeva i drammi di Metastasio (Kurucz 2006, 103). Allo stesso tempo, non va ignorato che la cultura italiana, l'architettura (Vignola), la letteratura (Boccaccio), la scienza politica

(Il Principe di Machiavelli, pubblicato nel 1550, figura nr.1.) sono presenti nella collezione, nella biblioteca Festetics. La presenza della lingua italiana è testimoniata dalle opere letterarie e politiche italiane raccolte nel corso dei secoli nelle biblioteche ungheresi. Per questo motivo la letteratura che si occupa di ricerche biblioteconomiche fornisce dati estremamente preziosi per l'esame del registro delle opere di autori italiani presenti nei fondi bibliotecari. I libri pubblicati in latino e la presenza del latino come lingua franca nella cultura europea hanno determinato per secoli l'orientamento linguistico del pubblico dei lettori istruiti. Poiché il lettore "socializzato" alle opere latine certamente capiva, leggeva anche libri scritti in italiano. Naturalmente era più difficile scrivere e comunicare in italiano se non si aveva qualcuno con cui parlare. Tuttavia, le biblioteche ungheresi, comprese quelle del XVIII secolo, dall'esame da questo punto di vista delle biblioteche nobiliari dell'Ottocento si può concludere che tipo di rapporto si sviluppò con la lingua italiana "viva".

Paolo Paruta (*Discorsi politici*, Venetia, 1599) o Giovanni Botero (*Della ragione di Stato*, Venetia, 1598) introducono il lettore ai discorsi del pensiero politico e della teoria dello Stato nell'arte della guerra, nelle innovazioni militari, per esempio Biringuccio, Vannuccio: *Pirotechnia*. Venetia, 1550. Aretino, Savorgnano, Mario: *Arte militare terrestre, e marittima, secondo la ragione e Fuso de più valorosi capitani antichi e moderni*, Venetia, 1599. I libri potevano essere studiati dai proprietari della biblioteca. (Farkis 2001, 181-191)

"I libri potevano essere menzionati nelle lettere dei proprietari delle biblioteche, nella maggior parte dei casi nella forma in cui chiedevano a un parente di famiglia o a un conoscente di acquistare per loro una certa opera, con la quale volevano ampliare la loro collezione. Nel caso delle biblioteche private possono esistere anche fonti più brevi in cui sono stati registrati i dati dei libri ricevuti o prestati ad altri. Tecnicamente queste non sono considerate fonti come elenchi, ma si chiamano documenti personali e appartengono alla categoria delle altre fonti. In questi gruppi rientrano anche le annotazioni di libri, i possessori, i marginalia, nonché le annotazioni di diario, le note autobiografiche, le citazioni, le fatture dei libri, ecc." (Baranyai-Csesznegi-Faa-Lendvai-Kovács-Papp-Varga 2014, 10)

Quindi possiamo dire che questi documenti, in quanto fanno parte dell'archivio privato della famiglia rappresentano l'interesse, la vita privata, la biografia dei membri delle famiglie.

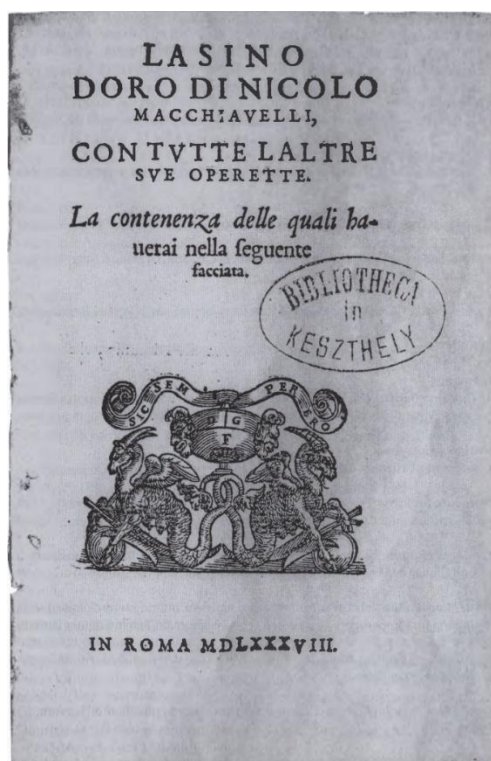


Fig.1.

2. Il programma pedagogico di György Festetics

György Festetics racchiuse i principi fondamentali nel *Planum*, nel quale affidò l'educazione del figlio a due educatori altamente qualificati. A József Takáts e István Kultsár. Takáts fu praefectus dal settembre 1790 al 27 settembre 1799 e Kultsár dal 1799 al 1805, cioè primo tutore della corte. In un contratto con József Takáts del 24 giugno 1791, il conte forniva al precettore un reddito dignitoso, il suo stipendio durante gli studi era di 300 fiorini con vitto completo. Al termine degli studi ottenne una pensione di quattrocento fiorini all'anno, a condizione che restasse alla corte del conte come bibliotecario. (Lakatos 1910, Fehér 1996)

Nel contratto la descrizione del lavoro dell'educatore recita così: "Di non dipendere da nessun altro, in materia di educazione, se non da me, il piano da me imposto, che deve seguire mio figlio con tutta obbedienza e diligenza nel suo appartamento e nelle sue passeggiate." (Lakatos 1910, 226). Al punto 8, il conte praticamente vieta al tutore di sposarsi, lo scopo del conte era certamente che l'educazione del figlio fosse continua, che non dovesse affidare ad un altro tutore l'insegnamento del figlio. Per quanto riguarda l'acquisizione delle lingue straniere, il conte prescriveva che:

"Nell'apprendimento delle scienze, il giovane dovrebbe innamorarsi soprattutto di quelle che sono più adatte ad un magnate immobiliare ungherese, affinché io possa cominciare da quelle più piccole: è opportuna una buona grafia, dettando o comunque fluentemente, la pronuncia parlata delle lingue, soprattutto lo stile e il concetto scritto, le più importanti sono il latino e il tedesco, seguite da francese, italiano, inglese, non ho menzionato l'ungherese, la madrelingua, perché la beveva comunque con il latte di sua madre; inoltre è utile per la mia proprietà che impari anche qualche lingua slava, come il croato o il ceco; una delle scienze più necessarie è l'eloquenza, o retorica, sia per iscritto che con la parola, perché senza di essa non prospererà né nella conversazione né nelle congregazioni più grandi." (Lakatos 1910, 227-228, Kornis 1927,496)

3. La biblioteconomia fondata da Michael Denis si inserì nell'educazione aristocratica ungherese

Il 21 luglio 1773, papa Clemente VI sciolse ufficialmente l'ordine dei Gesuiti e Maria Teresa definì presto l'istruzione pubblica una questione di stato, politicum. Al Terezianum si è potuto iniziare subito a lavorare al nuovo sistema di studi, cioè ad attuare le riforme tanto attese. Il nuovo curriculum comprendeva discipline nuove non solo nell'impero austriaco, ma in tutta Europa. La biblioteconomia era una di queste novità, una disciplina modernissima.

Al Terezianum non insegnava quindi solo la materia insegnata fino ad allora, ma si cercava anche di affrontare le sfide del tempo. La dottrina religiosa veniva ancora insegnata dai monaci scolopi, nell'istituto continuavano ad insegnare insegnanti gesuiti estremamente preparati. I figli della nobiltà ungherese, la cui educazione avveniva in questo istituto per volontà del capofamiglia, potevano maturare esperienze durature, non solo grazie alle materie ivi insegnate, ma anche, ad esempio, nel campo dell'organizzazione della biblioteca. Michael Denis, o come molti lo chiamano in letteratura, Mihály Denis, è una delle figure, se non la più importante, tra i bibliotecari ungheresi e i professionisti della biblioteconomia in generale. La letteratura fornisce ampie notizie sulla sua vita e sulle sue ricerche: il 4 novembre 1772 Denis divenne direttore della biblioteca del Teréziánium. Il nuovo compito non poteva causargli alcun problema, poiché conosceva bene la biblioteca e per il suo lavoro di insegnante doveva prendere in mano tutti i libri della biblioteca. Denis tirò fuori gli originali dalla collezione e li collocò in ordine cronologico nella sala di lettura. In quattro anni di lavoro creò un catalogo di libri della zona non esisteva nulla di paragonabile. Nel 1772, su istruzione superiore - nata evidentemente su suo suggerimento - la biblioteca fu aperta agli studenti sette ore settimanali (Wallenhausen 2008).

Denis ha supervisionato l'educazione di molti giovani ungheresi di nobile origine, tra cui György Festetics. Finora la ricerca non ha sottolineato sufficientemente il rapporto tra György Festetics e Denis, ma secondo gli attuali risultati è un fatto provato che György Festetics, che fu studente al Terezianum tra il 1768 e il 1775, ascoltò le lezioni di Denis, le lezioni di biblioteconomia, studiò diligentemente e progredì nei suoi studi. Abbiamo anche documenti importanti su questo, i cosiddetti

tentamen, esami. La definizione dell'esame (tentamen) secondo la Ratio Educationis è la seguente: Tuttavia, come è noto, non tutti sostengono gli esami, ma solo alcuni su richiesta dei genitori o per scelta dei docenti. Il loro oggetto è un'intera disciplina o almeno una parte notevole di essa, oppure più discipline contemporaneamente. L'ultimo caso riguarda soprattutto coloro che vogliono richiedere le borse di studio reali. Documenti e fonti relativi agli studi di György Festetics sono i quattro certificati finali e tre esami stampati.

Il suo bibliotecario József Péteri Takáts fu anche maestro privato di suo figlio. La collezione di libri è quindi suddivisa nei seguenti gruppi specialistici.: I. Philologia. II. Historia Literaria et Aesthetica Hungarica. III. Theologia. IV. Jurispruientia. V. Acta diaetalia et comitialia. VI. Medicina. VII. Philosophia. VIII. Paedagogia. IX. Militaria. X. Scientiae Naturales. XI. Oeconomia et Technologia. XII. Scientiae Mathematicae. XIII. Historia et Geographia Hungarica. XV. Encyclopedia. XVI. Genealogia et Heraldica. XVII. Aesthetica. XVIII. Mappae Geographicae, XIX. Musica, XX. Miscellanea. XXI. Literatura Germanica. XXII. Literatura Britanica. XXIII. Literatura romana. XXV. Bibliographia. XXVI. Periodica.

Il sistema introdotto nella biblioteca privata della famiglia Festetics segue quello del professore del Terezianum, Michael Denis. La biblioteca rispecchia chiaramente gli studi svolti, l'interesse verso le diverse discipline del conte e poi dei suoi figli. Sfogliando i libri della biblioteca si entra nella vita privata dei memri della famiglia, quindi si ha la fortuna di conoscere meglio la loro preparazione culturale, quindi si può dire che la biblioteca diventa la biografia dei loro padroni.

„Gli attori del potere, sia politico che economico, hanno sempre contato sulle biblioteche. Perché le biblioteche sono custodi del patrimonio di una comunità culturale, di uno Stato, di un Paese o anche di un popolo. Con la parola custodia intendiamo che la biblioteca è una delle istituzioni patrimoniali, perché qualcuno deve decidere quando e di chi rendere la memoria - aere perennius, cioè più permanente del minerale - preservata e accessibile. In quest'ultima frase, ho chiarito che il bibliotecario scopre [scopre che qualcosa esiste], poi lo acquisisce, lo elabora [cataloga, compila una bibliografia da/su di esso], e poi lo pubblica. In altre parole, lo fa esistere in modo istituzionalizzato, che non solo c'è, ma esiste anche.”(Monok 2020, 141)

Bibliografia

- Baranyai Katalin – Csesznegi Viktória – Faa-Lendvai Erzsébet – Kovács Irén – Papp Csaba István – Varga Gabriella. 2014, *Egyházi, családi és asszonykönyvtárak (Könyvtártörténeti szakdolgozatok)*, Szeged: Primaware Kiadó.
- Cséby Géza. 2013. Gróf Festetics György helye a magyar művelődéstörténetben, különös tekintettel a Magyar Minerva könyvsorozatra és a Helikoni Ünnepekre. Tesi di Dottorato.
- Kornis Gyula. 1927. A magyar művelődés eszményei – 1777-1848. 1. kötet, Budapest: Királyi Magyar Egyetemi Nyomda.
- Lakatos Vince. 1910. Festetics György gróf Planuma fia neveléséről. Magyar Középiskola.
- Vári Éva. 1981. Festetics György iskolapolitikája. Tesi di laurea.

Articoli

- Farkis Tímea. 2001, *Elicóna*, in Nuova Corvina. numero 9, p. 181-191.
- Kurucz György. 2006. Adósság; hitel; törlesztés. Festetics György pénzügyi helyzete 1782 és 1818 között, in Századok. 140, numero 3. p. 539-567.
- Kurucz György. 2006. Könyv és főnemesi műveltség: Festetics György magánkönyvtára katonai pályára lépésének kezdetén, in Aetas, 21. numero 2-3. p.93-103.
- Wallenhausen Gyula. 2008. Denis professzor és tanítványa, Festetics György, in Könyvtári Figyelő. Könyvtár- és információtudományi szakfolyóirat, 54. numero 1.

Webografia

- Fehér Katalin. 1996. *A felvilágosodás pedagógiai eszméi és a főúri magánnevelés*. in „Iskolakultúra” nr. 2.sz. http://misc.bibl.u-szeged.hu/44956/1/iskolakultura_1996_002_085-093.pdf, ultima consultazione 2024. 11. 01.
- Monok István. 2020. *Könyvtári (?) problémák*, A Magyar Tudományos Akadémia Könyvtárának Közleményei, Budapest, 2020. Monok_ktros_DOI2.pdf (mtak.hu), ultima consultazione: 2024. 11. 03.

George NEAGOE
(Institutul de Istorie și Teorie
Literară „G. Călinescu”,
Academia Română, București)

**Statutul cărților de literatură
în era digitală. Relația dintre notele
de subsol și Wikisource.
Locul edițiilor filologice
și al celor critice**

Abstract: (The Status of Literature Books in the Digital Age. The Relation Between Footnotes și Wikisource. The Place of Philological and Critical Editions) In this paper we propose to discuss the consequences of the fact that in the digital age it is impossible to associate the book only with the library. Literature has apparently recovered its etymological denotation. Everything that is written today and attracts a visible community of Internet users is mistaken for literature. Fiction itself, which until the middle of the 15th century circulated in manuscripts, was integrated into the recent general landscape, being found on the same "shelf", i.e. on one digital page at a time, having unequal lines, supporting in itself the postulate that on internet almost anything is at a click away. *Wikisource* platform – so useful when a volume of a classic is out of reach and libraries are closed – raises some concerns from the perspective of philological standards. The text posted online, which we copy into a Word file to make an argument, is not necessarily taken from a scientific edition. Therefore, doubts arise about many linguistic forms. Accuracy, an intellectual virtue needing patience, collides with the rapidity of accessing information.

Keywords: *digital humanities, critical editions, philological editions, footnotes, Wikisource.*

Rezumat: În această lucrare ne propunem să discutăm despre consecințele faptului că în era digitală este imposibil să mai asociem cartea doar cu biblioteca. Literatura și-a recuperat, după câte se pare, denotația etimologică. Tot ceea ce se scrie azi și atrage o comunitate vizibilă de internauți se aseamănă cu literatura. Beletristica însăși, care până la mijlocul secolului al XV-lea circula în manuscrise, a fost integrată în peisajul general recent, regăsindu-se pe același „raft”, adică pe câte o pagină digitală, având rânduri inegale, susținând în sine postulatul că pe internet aproape orice lucru stă la un clic distanță. *Wikisource* – atât de utilă când un volum al vreunui clasic nu este la îndemână, iar bibliotecile sunt închise – stârnește câteva nelămuriri din perspectiva standardelor filologice. Textul postat în mediul online, pe care îl copiem într-un fișier Word ca să alcătuim o argumentație, nu e neapărat preluat dintr-o ediție științifică. Prin urmare, apar îndoieli cu privire la multe forme lingvistice. Acuratețea, o virtute intelectuală cronofagă, se ciocnește de rapiditatea accesării informației.

Cuvinte-cheie: *digital humanities, ediție critică, ediție filologică, note de subsol, Wikisource.*

În cele ce urmează, vom încerca să reliefăm câteva coordonate ale contactului dintre internet și educația de tip umanist, în urma căruia, de peste două decenii, s-a

dezvoltat, prin diversificări metodologice, un sector inovator, dar eterogen, recognoscibil prin sintagma generică de *digital humanities*, atestată pentru prima dată, din informațiile prezentate pe platformele virtuale de popularizare a științei, în culegerea de studii *Companion to Digital Humanities* (Oxford: Blackwell, în Colecția „Blackwell Companions to Literature and Culture“, 2004), îngrijită de Susan Schreibman, Ray Siemens și John Unsworth¹. Faptul că apelăm la o sursă oricând contestabilă este relevant pentru amestecarea straturilor de cunoaștere în orice polemică asupra acestui subiect. De altfel, la data apariției, în 2001, *Wikipedia* a readus în atenție, paradoxal pentru progresul în numele căruia a fost inventată, o serie de strategii care țin mai degrabă de cultura orală, evitând noțiuni precum *autoritate*, *paternitate* sau *originalitate*, preferând trăsături ale mentalității folclorice. Anonimatul, colaborarea între persoane neidentificabile, colportajul și, nu în cele din urmă, amalgamarea, înțeleasă ca un aliaj între mercur (metalul lichid și toxic) și aur (metalul rar și prețios) sunt practici consecvente, deși *Wikisource* și *Wikipedia*, componente ale portofoliului *Wikimedia*, nu constituie decât o mare intersecție, în care puterea simbolică a personalităților culturale se limitează, oferindu-le oportunitatea și celor bine pregătiți, dar neomologați drept specialiști, neintegrat în universități sau în institute de cercetate, să demonstreze îndreptățirea efortului de pregătire în afara unui sistem de școlarizare:

“At Wikipedia, credibility isn’t about an author’s credentials; it’s about an author’s contributions” (Weinberger 2007, 135).

Așadar, *digital humanities* constituie o dimensiune *sine qua non* a civilizației actuale datorită timpului foarte scurt necesar pentru a ajunge o anumită informație. Rapiditatea accesării constituie o prioritatea în detrimentul verificării corectitudinii enunțului. Printr-un efect incontrollabil de răspândire, prin globalizarea și prin democratizarea accesului la resursele din universul *world wide web*, utilizatorul s-ar afla „la un clic distanță“ de achizițiile intelectuale și de formarea autonomă a unor competențe. Oricine se ocupă de asemenea chestiuni – fie într-un cadru instituțional, fie pe cont propriu – se formează ținând către un ideal compozit și instabil de *erudiție*, având ca temei nu neapărat o cultură solidă, ci, mai degrabă, disponibilitate pentru a-și completa abilitățile și cunoștințele. Cineva i-a comparat pe acești oameni – înzestrați

¹ https://en.wikipedia.org/wiki/Digital_humanities, nota 24. Cartea este disponibilă online la adresa următoare: <https://companions.digitalhumanities.org/DH/>. Această sintagmă s-a răspândit foarte repede, fără a o înlocui pe cea de *humanities computing*, dovadă că, în lucrarea de tranziție, publicată sub direcția celor trei specialiști Susan Schreibman, Ray Siemens și John Unsworth, se găsește articolul *The History of the Humanities Computing*, semnat de Susan Hockey (https://companions.digitalhumanities.org/DH/?chapter=content/9781405103213_chapter_1.html). De asemenea, la un an distanță, Willard McCarthy (<https://www.mccarty.org.uk/>), coeditor, alături de Ian Lancashire (<https://www.english.utoronto.ca/people/directories/all-faculty/ian-lancashire>), al celui dintâi număr al *The Humanities Computing Yearbook 1988* (Oxford: Clarendon Press, 1988), a publicat o monografie a subiectului, intitulată *Humanities Computing* (Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2005).

cu receptivitate pentru enciclopedism, dornici să asimileze operațiuni filologice, proceduri editoriale și modele computaționale, fără a apela direct la instanța unui mentor –, cu inventatorii unor programe de ultimă oră (engl. *cutting edge*), asumându-și, totodată, riscurile inerente de a recurge la resurse neconvenționale și inițiative ineficiente, rapid abandonate. Dar, după câte se pare, s-a creat deja o comunitate mondială care percepe altfel ce presupune rolul de intelectual umanist și care încearcă să depășească blocajul eventualelor amânări sau eșecuri:

“Hackers are autodidacts. From the earliest hackers working at large research universities on the first networks to anyone who deserves the term today, a hacker is a person who looks at systemic knowledge structures and learns about them from making or doing. They teach themselves and one another because they are at the bleeding edge of knowledge about that system” (Ted Suiter 2013, 8).

Există savanți care nu sunt neapărat filologi sau nu sunt preocupați în mod necesar de tradițiile manuscrise, de multiplele divergențe și neconcordanțe pe care acestea le ilustrează, așa cum unii dintre cititorii redutabili, axați asupra interpretării, nu au în orizontul lor de așteptări necesitatea unei ediții critice sau filologice. Prin mijlocirea computerelor, s-a ajuns la un nivel foarte profund al acribiei, determinându-i pe savanți să-și formeze competențe noi și să posede dexterități nebănuite. De pildă, tipologia și circulația manuscriselor, inventarierea alfabetelor, copiștii, traducerile, centrele tipografice, cărțile (numărul edițiilor succesive și tirajele), arhivele au un potențial ridicat pentru a crea hărți interactive. Astfel, informatizarea ajută la îngemănarea hărților virtuale, cu istoria, filologia, literatura, geografia, antropologia și teologia:

„With these developments there are signs of a greater variety of scholarship in the field of textual studies. There is and always will be the need for the traditional textual critic, strong on philology and attentive to detail; and anyone working in the field will be wise to nurture these virtues. But there are now also researchers with speed and fluency in electronic media who are bringing new ideas and new skills to the discipline“ (Parker 2008, 1).

Critica de text are implicații de anvergură pentru o cât mai precisă comprehensiune asupra conținutului textelor, istoriei literaturii și a studiilor biblice. Calculatoarele au fost folosite încă de la începuturi pentru a încerca să ușureze ceea ce a fost numită drept „the idiot work“ (Shillingsburg 1996, 139) în editare. Colaționarea automată și generarea ramificațiilor legate de circulația și interdependența surselor sunt încă la începutul lor – sau, cel puțin, nu într-atât de avansat pe cât s-ar fi dorit – dar, pe măsură ce gradul de creativitate digitală sporește, iar aplicațiile ajung tot mai sofisticate, se anticipează descoperiri semnificative. Comprimarea timpului necesar interacțiunii cu informația din sfera umanistă a condus și la prelucrarea tot mai accelerată a datelor, conducând și către un efect advers, și anume tentația de a crede că accesul la manuscris/ carte/ document/ izvor amintește de îndemnul umanismului

renascentist de a ne întoarce *ad fontes*. Totuși, trebuie scos în evidență amănuntul că, în zorii erei digitale, nu se mai pune accentul pe o versiune ideală, originară, cât mai amplu restaurată a unui text, fixată sau canonizată prin intermediul unui/ unor volum(e) tipărite, ci pe posibilitățile de afișare interșanjabilă a versiunilor, pe lectura arborescentă, pe accesarea linkurilor care trimit către modulele atașate textului digital (manuscrise, adnotări, interpolări, lecțiuni incerte, glosare, note editoriale etc.). Textul digital este în continuă reșapare. Mutația tinde să devină o condiție a ontologia lui:

“Fluid textuality is mobile and mutable and changes in many ways according to multidimensional patterns. For this reasons, a processable representation of textual fluidity requires a non-linear model” (Buzzetti, Rehbein 1997, 34).

Într-un orizont larg al dezbaterii despre literatură încărcată și vândută în mediul online (prin PDF sau prin e-Book, cea din urmă bazată pe tehnologia HTML) sau produsă direct pe site-uri (*born-digital objects*), aceste domenii interconectate promovează învățarea la distanță în societatea informațională, conturând un nou profil al *autodidactului*, care se vede pus în situația de a inventa principiile, de a le supune spiritului critic, de a propune soluții și de a reveni asupra unor aspecte problematice. Treptat, tehnicile de lucru au decantat, în volumul constant amplificat al disciplinelor reunite sub umbrela terminologică respectivă, cel puțin trei direcții majore de interes în *digital humanities*:

“The term ‘digital humanities’ may be understood in three different ways: as ‘digitized humanities’, by dealing essentially with the constitution, management, and processing of digitized archives; as ‘numerical humanities’, by putting the emphasis on mathematical abstraction and the development of numerical and formal models; and as ‘humanities of the digital’, by focusing on the study of computer-mediated interactions and online communities” (Roth 2019, 616).

În realitate, coexistă un lanț al definițiilor legitime, evidențiind o serie de trăsături în detrimentul altora¹. Găsirea unei definiții care să atragă după sine formarea unei majorități solidare nu este neapărat un deziderat. *Digital humanities* stârnesc provocări imprevizibile și generează antagonisme în rândul cercetătorilor. În absența unui potențial consens, cercetătorii domeniului caută răspunsuri la întrebări care au transformat critica textului într-o disciplină cu principii relativ stabile. În lucrarea de față, ne preocupă zona referitoare la *digitized humanities*, concentrându-ne atenția asupra edițiilor filologice și al celor critice, realizate pornind de la texte cu valențe literare. De asemenea, vom fi atenți și la expansiunea ariei *humanities of the digital*, căutând să nuanțăm relația dintre cărțile tipărite – în care nu se poate interveni oficial decât prin scoaterea unui tiraj corectat – și mediile online (*Wikisource*) unde se găzduiesc, precum într-o digitecă, acele cărți digitizate din operele scriitorilor care au

¹ Pe site-ul <https://whatisdigitalhumanities.com/>, utilizatorul poate selecta funcția “New Quote”, iar din baza de date se va afișa una dintre cele 817 de posibile definiții, adunate între 2009 și 2014.

ieșit de sub incidența legislației privitoare la drepturile de autor. Dialogul dintre bibliografie și webografie poate fi sistematizat în câteva coordonate. Pe de o parte, instituția mentoratului s-a șubrezit odată cu iluzia accesibilității. Luminozitatea ecranului a substituit lumina ce vine odată cu uzura fizică de la masa de lucru. Pe de altă parte, nu putem ascunde că modalitatea de a cerceta un text electronic oferă surprize foarte frumoase. Combinația de taste Ctrl + F/ G este un mijloc eficient de a urmări structurile predilecte ale unui autor.

“The basic procedures and goals of scholarly editing will not change because of digital technology. True, the scale, range, and diversity of materials that can be subjected to scholarly formalization and analysis are all vastly augmented by these new tools. Besides, the emergence of born-digital artifacts creates entirely new critical opportunities, as well as problems, for librarians, archivists, and anyone interested in the study and interpretation of works of culture. Nonetheless, the goals of the scholar remain unaltered preservation, access, dissemination, and analysis-interpretation-as does the basic critical method, formalization” (McGann, Buzzetti 2006, 52).

Avantajele aduse de PC, laptop, tabletă, iPhone, smartphone și kindle ar fi: timpul consacrat citirii pe durata transportului în comun; găsirea cu ușurință a textelor ieșite de sub incidența legislației drepturilor de autor; selectarea cuvintelor și a construcțiilor recurente; lejeritatea de a face adnotări; aspectul economic, bineînțeles, este decisiv: cartea tipărită costă, uneori, mai mult decât un abonament la internet. Trebuie, cu toate acestea, să observăm și reversul medaliei. Din punctul nostru de vedere, este și un factor menit să degradeze relația firească dintre maestru și discipol, să perturbe tradiția bazată pe citirea unor repere bibliografice și să încurajeze izolarea în recurenta interacțiune a individului cu ecranul dispozitivului digital, după cum recunosc unii dintre promotorii acestui val de expunere la stimuli culturali. În plus, este o iluzie să sperăm ca prin digitizarea cărților tipărite, prin digitalizarea textelor care au/aveau scopul de a fi imprimate între coperte sau prin ușurința de a accesa *Wikisource*, suntem în posesia unei digiteci. Utilizarea depinde de valabilitatea platformei și, nu de puține ori, se întâmplă ca părți consistente de informație digitală să dispară de pe *world wide web*:

“Regardless of the acceptance and use of the term ‘digital humanities’, a working definition remains elusive even to those that call themselves digital humanists. It is not clear whether the digital humanities are a field, a technique, or a trend, or if such definitions are antithetical to the scholarly project. Scholars argue over whether the digital humanities should emphasize digital building or theorizing and contest hack versus yack” (Earhart 2015, 3).

Adevărul vehiculat recurent în debaterile pe marginea *digital humanities* constă în insistența evidențierii caracterului lor proteic. Concepută ca *work in progress*, analiza textuală făcută sub lupa computațională vădește statutul mobil al textului literar editat potrivit cerințelor impuse de interfața ecranului. Valorile cu care operează orice

platformă online care afișează un text editat după criteriile istorico-critice sunt, printre altele, sistemul reticular al referințelor/ al marcajelor ilustrat prin (hyper)linkuri, actualizarea bazei de date în funcție de starea de fapt a cercetării, acceptarea prezumției că efortul de sistematizare filologico-digitală este supus corijărilor inevitabile:

“The pervasive linkage between different contents and parts promote a modularized structure and a module oriented vision of scholarly editions. Instead of concentrating on one authoritative reading as the primary goal and content, digital editions connect various forms of representation with editorial knowledge and contextual material. This is brought to the public in the process of a fluid publication in a double sense. What we see on the screen is often generated in real time from the current state of data, representing the current state of the editorial knowledge in a project. This is one aspect of fluidity. The other is the loss of a distinct moment of publication. Release early – release often! The edition loses its recognisability as an authoritative, final statement. Instead, it becomes a permanent but potentially always changing documentation of an ongoing examination and processing of the objects in question. In this way, the edition as a publication is a process rather than a product” (Sahle 2016, 29).

Bazele de date create în urma procesului de scanare și de încărcare în mediile *world wide web* au influențat apariția specialistului care vizitează mai des site-urile electronice decât bibliotecile. Relația cu obiectul virtual s-a sedimentat până în punctul în care suntem pe punctul de a considera că sălășluiește orice răspuns. Să reținem perspectiva conform căreia obiecțiile la adresa tehnologiei digitale vin dinspre civilizația scrisului. Este o observație perfect justificabilă sub aspectul mutațiilor valorice. Globalizarea, promovată prin sentimentul de apartenență la o comunitate transnațională sau diseminarea rezultatelor cercetării în pofida inechităților economice, în regiuni unde se manifestă preocupări intense pentru știința textului reprezintă constante ale gândirii momentului de față. Pare că munca în bibliotecă și consecința ei imediată, respectiv *bibliografia*, sunt dominate de cercetarea efectuată de la biroul din facultate sau de acasă. Timpul consacrat activităților științifice s-a redus potrivit exigențelor societății deschise, care favorizează salturile și arderea etapelor. S-a diminuat impactul călătoriei de studii și a contactului direct cu obiectului de cercetat. Computerul ne arată o interfață care ne trimite dintr-un mănunchi de informații la altul, făcând foarte anevoioasă sistematizarea și structurarea unui sens. Într-o zonă esențială pentru înțelegerea noțiunii de *ediție critică*, respectiv cea a studiilor biblice, s-a ajuns la situații de neimaginat fără studiul în arhive și/ sau în muzee:

“For example, and although much less ambitious than Hoskier’s enterprise, I am in the process of completing a monograph centred around four studies that required reading parts of every Greek manuscript of the book of Revelation, culling relevant data from different aspects of these artefacts. I was able to explore these manuscripts in only about two years, because the images of the manuscripts and other information about them was already aggregated in a number of websites designed for such research. And in this process, the quality of digital images – whether high or low – raised new and unforeseen

questions about a particular manuscript. I did of course visit libraries and museums to personally view manuscripts during this time, but the majority of my work occurred at my desk in a country with only two Greek copies of the book of Revelation (P47 and GA 61)“ (Allen 2019, 14).

Atașarea culturii clasiciste, lingvistice, filologice, istorice, teologice, filosofice, antropologice și literare de mediul virtual consolidează concepția că ne putem dispensa de cărțile tipărite (și în special de manuale) și de oamenii care, prin natura și scopul profesiei, arată și explică modalitățile de aplicare a instrumentelor fundamentale de cercetare. Se trece de la o civilizației a scrisului (tipărit) către una fundamentată pe imaginea prelucrată de ecran și pe informația ghidată prin trimiterile încrucișate oferite de linkuri.

“Digital Humanities necessarily partakes in and contributes to the ‘screen culture’ of the 21st century. From stationary computer monitors to mobile tablets, postage stamp sized-LCDs on communication devices to dynamic, building-sized images capes, screens have become pervasive in contemporary life. What this means is that the visual becomes ever more fundamental to the Digital Humanities, in ways that complement, enhance, and sometimes are in tension with the textual” (Burdick, Drucker, Lunenfeld, Presner, Schnapp 2012, 11).

Chiar dacă s-a subliniat de mai bine de treizeci de ani necesitatea sau chiar caracterul indispensabil al instrumentelor electronice pentru a evidenția mai repede diferențele de lecțiune și de așezare a textului în pagină – „we will need the facilities of reader-driven editions to achieve the flexibility and lack of closure that difference observes“ (Greetham 1993, 17) – au existat voci bine argumentate, care au temperat entuziasmul celor care considerau că, odată cu intrare pe scenă a sistemelor computaționale, vom asista la o revoluție absolută:

“Computerization is simply the latest chapter in the long story of facilitating the reproduction and alteration of texts; what remains constant is the inseparability of recorded language from the technology that produced it and makes it accessible“ (Tanselle 1995, 288).

Ca și în cazul interfețelor dezvoltate în perioada de construire a edițiilor digitale, o abordare a textului întreg încearcă să elimine din discuție intervențiile și deformările. Pe măsură ce *digital humanities* experimentează impactul extragerii și al sistematizării datelor, tratarea textului este mai puțin o reprezentare și mai mult o interpretare creată printr-un algoritm. S-ar putea infera că această mare descoperire, de care beneficiem în munca intelectuală, se comportă precum un cal troian. Vine cu o suită de funcții ușor de asimilat, dar determină și o detașare de fondul sufletesc. Alterarea simțurilor periclitează voința și spiritul de discernământ. O ediție tipărită digitalizată nu echivalează, în mod obligatoriu, cu ceea ce presupune o ediție digitală: “A digitised edition is not a digital edition” (Sahle 2016, 27). O ediție digitală nu poate fi tipărită

fără pierderea din informații și/ sau din funcționalitate. Ediția digitală este ghidată de alte coordonate. Dacă paradigma unei ediții se limitează la spațiul bidimensional al „paginii” (de pixeli sau de hârtie) și la mijloacele tipografice de informare și de reprezentare, atunci nu este o ediție digitală. E drept că majoritatea editorilor care se ocupă acum de digitizare nu-și concep demersurile fără a avea în fața ochilor, în chip constant, oglinda unei pagini tipărite. Ei au fost întotdeauna conștienți de singurul punct final posibil (cartea tipărită) poate chiar mai mult decât de punctul de plecare (documentele prelucrate). În ciuda acestor aspecte, s-a formulat o ipoteză greu de ocolit în studiile filologice, în cele biblice și în *digital humanities*.

Indiferent dacă sunt digitizate, digitalizate sau tipărite, o ediție filologică și o ediție critică rămân obiectul unor controverse iminente: cui se adresează?; ce text de bază folosesc?; de unde se preia textul?; cine îngrijește textul?; cum arată forma grafică (copiere/ transliterare interpretativă/ pagină imprimată/ HTML)? În aceste întrebări vom regăsi imposibilitatea de a suprapune interesele de cercetare ale filologilor în sens larg (de la editori, până la istorici, critici literari și comparatiști) și cele ale cititorilor pasionați. Pentru cea de-a doua categorie, aparatul critic care însoțește textul, de pildă notele de subsol, reprezintă o dimensiune dispensabilă. Totodată, cine citește din plăcere sau din nevoia de a-și completa cunoștințele nu este preocupat de diferențele lingvistice între o formă regională și una literară, între două lecțiuni paronimice concurente, între o variantă prezentă în manuscris și una perpetuată prin tipărirea unei corijări neimpuse, făcută în urma colaționării manuscrisului cu dactilograma pregătită pentru tipar. Lectura literară persistă, diversificându-și audiența, dar, în era digitală, literatura se dispensează, aparent accelerat, de mitul cărții.

Bibliografie

Cărți de autor unic

- Earhart, Amy E. 2015. *Traces of the Old Uses of the New. The Emergence of Digital Literary Studies*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Parker, D. C. 2008. *An Introduction to the New Testament Manuscripts and Their Texts*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sahle, Patrick. 2016. *What is a Scholarly Digital Edition?* in *Digitaly Scholarly Editing* (edited by Matthew James Dricoll and Elena Pierazzo). Cambridge, UK: Open Book Publishers.
- Shillingsburg, Peter. 1996. *Scholarly Editing in the Computer Age: Theory and Practice*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Weinberger, David. 2007. *Everything is miscellaneous: the Power of the New Digital Disorder*. New York: Henry Holt and Company.

Cărți colective

- Burdick, Anne; Drucker, Johanna; Lunenfeld, Peter; Presner, Todd and Schnapp, Jeffrey. 2012. *Digital Humanities*. Cambridge, MA: MIT Press.

Capitole publicate în cărți colective

- Buzzetti, Dino, Rehbein, Malte. 1998. *Different Approaches to Textual Modelling*, in *Text Variety in the Witnesses of Medieval Text*. Proceedings of International Workshop. Sofia, 21-23 September 1997 (edited by Milena Dobрева). Sofia: Institute of Mathematics and Informatics.
- Greetham, D. C. 1993. *Editorial and Critical Theory: From Modernism to Postmodernism*, in *Palimpsest, Editorial Theory in the Humanities* (edited by George Bornstein and Ralph G. Williams). Ann Arbor: University of Michigan Press.
- McGann, Buzzetti. 2006. *Critical Editing in a Digital Horizon*, in *Editorial Textual Editing* (edited by Lou Burnard, Katherine O'Brien and John Unsworth). New York: The Modern Language Association of America.
- Suiter, Ted. 2013. *Why Hacking?*, in *Hacking the Academy New Approaches to Scholarship and teaching from Digital Humanities* (edited by Daniel J. Cohen and Tom Scheinfeldt). Ann Arbor: The University of Michigan Press.

Articole

- Allen, Garrick V. 2019. *Digital Tools for Working with New Testament Manuscripts*, in "Open Theology", No. 5, 2019, p. 13-28.
- Roth, Camille. 2019. *Digital, digitized, and numerical humanities*, in "Digital Scholarship in the Humanities", Volume 34, Issue 3, September 2019, p. 616–632.
- Tanselle, G. Thomas. 1995. *Print History and Other History*, in "Studies in Bibliography", vol. 48, p. 269-289.

Webografie

- https://en.wikipedia.org/wiki/Digital_humanities.
- <https://whatisdigitalhumanities.com/>.

Ivona OLARIU
(Biblioteca Centrală Universitară
„Mihai Eminescu”, Iași) | **Despre fizica născută la Iași:
Ștefan Procopiu (1890-1972)**

Abstract: (About the physicist born in Iași: Ștefan Procopiu (1890-1972)) The Physics and Chemistry Library, a specialized library, branch of "Mihai Eminescu" Central University Library in Iași, is named after Ștefan Procopiu (1890-1972), paying tribute to his outstanding contributions to the development of Physics all over the world. It is keeping, within its collections, the personal archive donated to the Library by Mrs. Rodica Procopiu. This paper, the first in a series dedicated to presenting the Procopiu archive, analyzes aspects of his professional career: achievements of the research work (over 170 papers), whose results were predictable due to evident scientific interests since high school, continued as a student at the Faculty of Physical and Chemical Sciences, and developed during the doctoral program supervised by professors G. Lippmann and A. Cotton in Paris; his role in developing Physics at the University of Iași, where he was a professor from 1925 to 1962; other aspects related to his life and career. All these aspects are supported by documents from the donation files (diplomas, excerpts, correspondence, research result sheets, postcards). The paper also includes the presentation of some books from the library's collections written by Procopiu, such as "Sur la birefringence électrique et magnétique de suspensions," published in 1924 by Mason Publishing House, "Electricity and magnetism," a course taught at the Faculty of Sciences in Iași and at "Gh. Asachi" Polytechnic Institute, edited between 1939-1942, or the university course on Thermodynamics from 1948. His activity not only marked the development of physics but also fulfilled the mission of the university to spread science, but also to create values itself.

Keywords: Ștefan Procopiu, biography, archive, Central University Library Iași, physicist.

Rezumat: Biblioteca de Fizică și Chimie, bibliotecă de specialitate din cadrul BCU Mihai Eminescu din Iași, poartă numele lui Ștefan Procopiu (1890-1972), omagiu adus contribuțiilor de excepție la dezvoltarea fizicii pe plan internațional, și deține, în colecțiile sale, arhiva personală donată Bibliotecii de doamna Rodica Procopiu. Lucrarea, prima dintr-o serie dedicată prezentării arhivei Procopiu, analizează aspecte ale parcursului său profesional: realizările în activitatea de cercetare (peste 170 lucrări), ale cărei rezultate erau previzibile datorită preocupărilor științifice manifestate încă din timpul liceului, continuate ca student al Facultății de Științe fizico-chimice, și dezvoltate în timpul doctoratului coordonat de profesorii G. Lippmann și A. Cotton, la Paris; rolul său în promovarea fizicii la Universitatea din Iași, al cărei profesor a fost în perioada 1925-1962; alte aspecte legate de viață și carieră. Toate aceste aspecte sunt susținute de documentele din dosarele donației (diplome, extrase, corespondență, foi cu rezultate ale cercetărilor, cărți poștale). Lucrarea include, de asemenea, prezentarea unor exemplare din colecțiile bibliotecii al căror autor este: *Sur la birefringence électrique et magnétique de suspensions*, publicată în 1924, la Editura Mason, *Electricitate și magnetism*, curs susținut la Facultatea de Științe din Iași și la Politehnica Gh. Asachi, editat în perioada 1939-1942, sau cursul universitar de *Termodinamică*, din 1948. Activitatea sa a marcat nu doar dezvoltarea fizicii, ci și îndeplinirea misiunii universității de a răspândi știința, dar și de a ajunge să creeze ea însăși valori.

Cuvinte-cheie: Ștefan Procopiu, biografie, arhivă, Biblioteca Centrală Universitară Iași, fizician.

De ce Ștefan Procopiu?

Privirea oricărui vizitator care intră în Universitatea din Iași din Dealul Copoului, abătându-se, la numărul 11, din bulevardul care poartă numele primului rege al României, Carol, este atrasă de citatul care domină holul corpului A: „Misiunea oricărei Universități nu este numai de a răspândi știința, dar și de a ajunge să creeze ea însăși valori, însuflând vocații și întreținând focul sacru la generațiile care i se prezintă.” – recunoaștere acordată unui profesor care i-a marcat dezvoltarea în domeniul științelor fizice.



Fig.1 Intrarea în corpul A al Universității „Al.I. Cuza” din Iași (foto autoare)

„M-am minunat ce adâncime era acolo, ce însemnări, ce lucruri citea el atunci...” (Rodica Procopiu)¹

Ștefan Procopiu a înființat prima bibliotecă de fizică a Universității, în colecții aflân-

du-se cărți de specialitate, o resursă rară și deopotrivă valoroasă raportat la timpul apariției sale, multe volume fiind aduse din călătoriile în străinătate. După moartea soțului său, Rodica Procopiu a donat universității și biblioteca de acasă. O parte a documentelor se constituie în „fondul (arhiva) Procopiu” - cărți științifice de specialitate și caiete din vremea când era elev, student, profesor, cu rezultate ale cercetărilor, acte originale sau copii ale acestora.

Astăzi, un număr însemnat din aceste documente se află la Biblioteca de Fizică și Chimie „Ștefan Procopiu” (de la Biblioteca Centrală Universitară), unele fiind expuse la Muzeul Universității.

¹ <https://ziarullumina.ro/societate/reportaj/stefan-procopiu-un-savant-de-premiul-nobel-48093.html>.



Fig.2 Biblioteca de Fizică și Chimie (filială a BCU Iași), care poartă numele savantului (foto autoare)

Despre Procopiu s-a scris mult, detalii din biografie, fie că este vorba despre realizările științifice, cariera academică sau relatări despre personalitatea sa, fiind deja cunoscute. Ce elemente neștiute ar mai putea fi dezvăluite? Este vorba de documentele de arhivă, care completează povestea și aduc, prin autenticitatea lor, trecutul mai aproape de prezent. Purtând semnăturile unor personalități ale lumii științifice de la început de secol XX sau reprezentând originale sau copii ale unor acte oficiale, care au aparținut fizicianului, fotografiile documentelor însoțesc textul lucrării și completează, din perspective diferite, portretul lui Ștefan Procopiu.

Nașterea și tinerețea

Pe 19 ianuarie 1890, se naștea, în casa Catincăi și a lui Emanoil Procopiu, la Bârlad, Ștefan, primul copil al familiei, primind un nume inspirat, se pare, de domnitorul Moldovei.

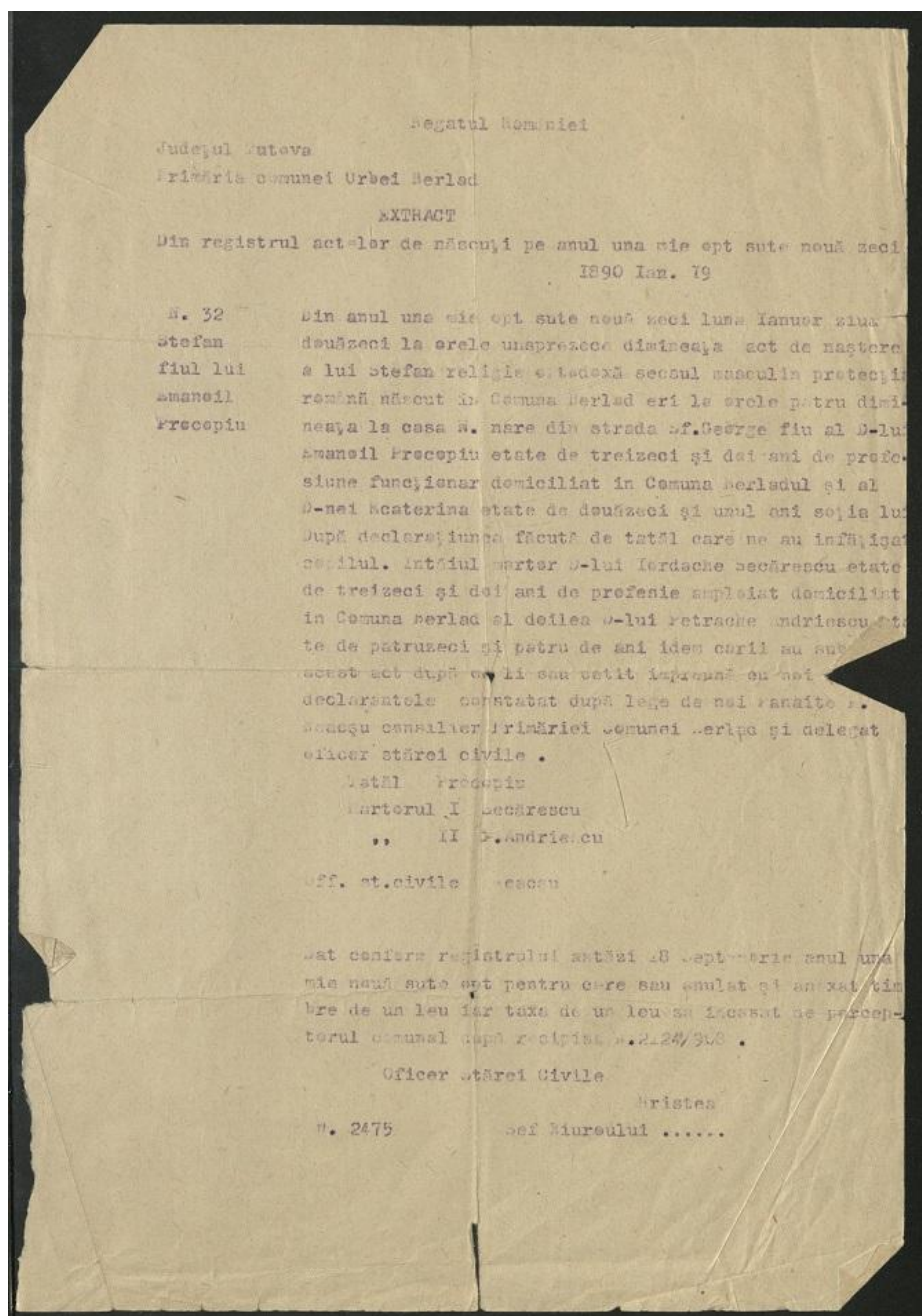


Fig.3 Extras din registrul actelor de nașcuți pe anul 1890
(document din fondul Procopiu, Biblioteca de Fizică și Chimie)

Traduit du Roumain
 Roumanie
 La Mairie de la ville Bârlad
 L'Office de l'Etat Civil
 Extrait
 D'après le registre des actes de naissances pour l'an 1890.

Nº 32
 Stefan fils
 d'Emanoil
 Procopiu

De l'an mil huitcent quatre-vingt dix,
 le vingt janvier, à onze heures
 du matin — acte de naissance
 de Stefan, religion orthodoxe, sexe
 masculin, protection roumaine,
 né dans la ville Bârlad hier à
 quatre heures du matin, à la maison
 de la rue St. Georges — fils de
 M. Emanoil Procopiu, âgé de trente
 deux ans, de profession fonctionnaire, domicilié
 à Bârlad et de Madame Ecaterine,
 âgée de vingt et un ans, sa femme,
 après la déclaration faite par le père, qui
 nous a présenté l'enfant.
 Premier témoin M. Iordache Secarescu, âgé
 de trente deux ans, de profession fonctionnaire,
 domicilié à Bârlad, le deuxième,
 M. Petrich Andreiescu, âgé de quarante
 quatre ans. — qui ont souscrit cet acte
 après l'avoir lu ensemble avec nous
 et avec le déclarant. Constaté,
 d'après la loi par nous Paraité P.
 Neacsu, Conseiller de la Mairie de
 Bârlad et délégué officier de l'Etat Civil.

Le Père (ss) Procopiu
 Le premier Témoin (ss) Secarescu
 Le deuxième Témoin (ss) P. Andreiescu
 Officier de l'Etat Civil (ss) Neacsu

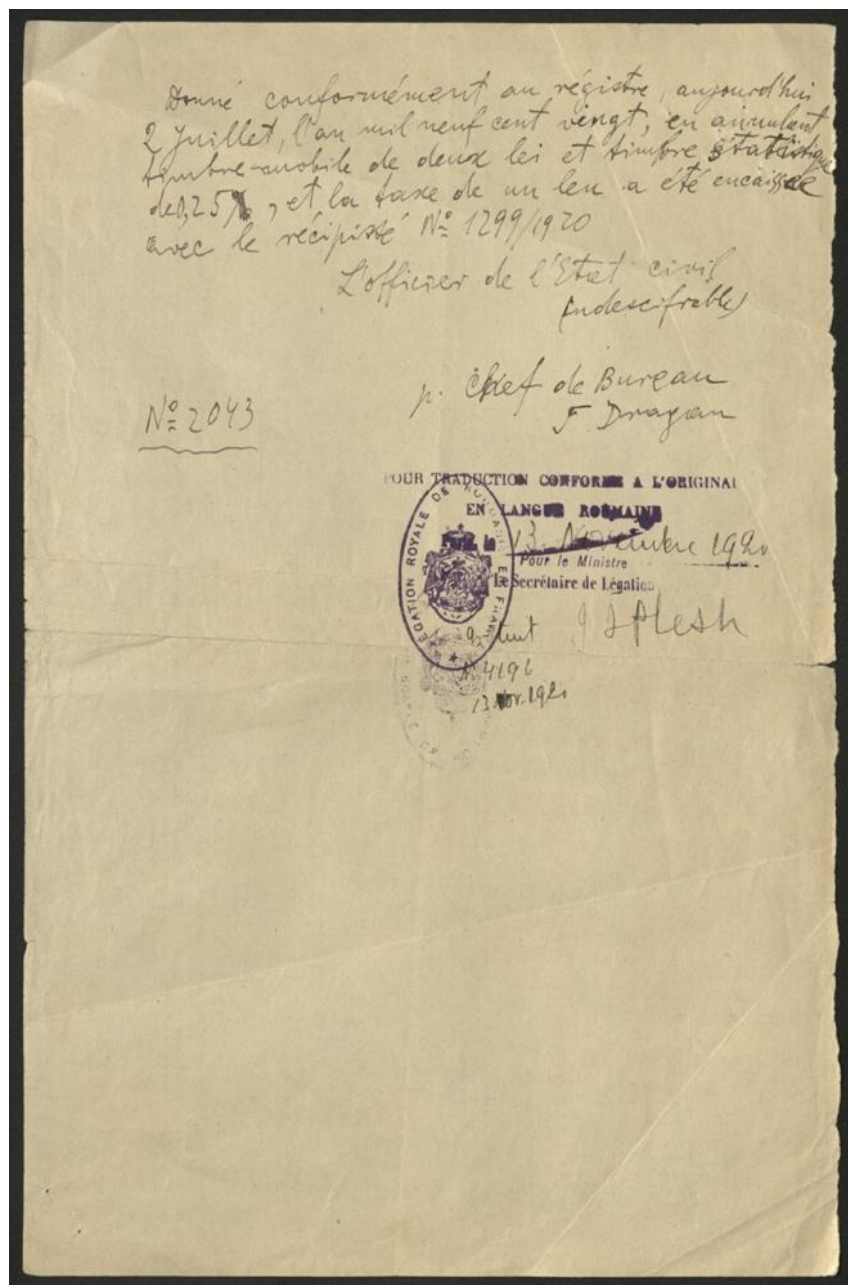


Fig.4 Traducerea în franceză a actului de naștere
 (document din fondul Procopiu, Biblioteca de Fizică și Chimie)

[illegible]

Fig.6 Buletin de naștere (pentru botez),
document din fondul Procopiu,
Biblioteca de Fizică și Chimie

Tânărul Ștefan a urmat cursurile primare, secundare și liceale la Liceul „Roșca Codreanu” din Bârlad, fiind primul admis la specialitatea fizică-chimie.



Fig.7 Diplomă pentru obținerea premiului III, clasa a II-a (document din fondul Procopiu, Biblioteca de Fizică și Chimie)



Fig.8 Diplomă pentru obținerea premiului II, clasa a III-a (document din fondul Procopiu, Biblioteca de Fizică și Chimie)

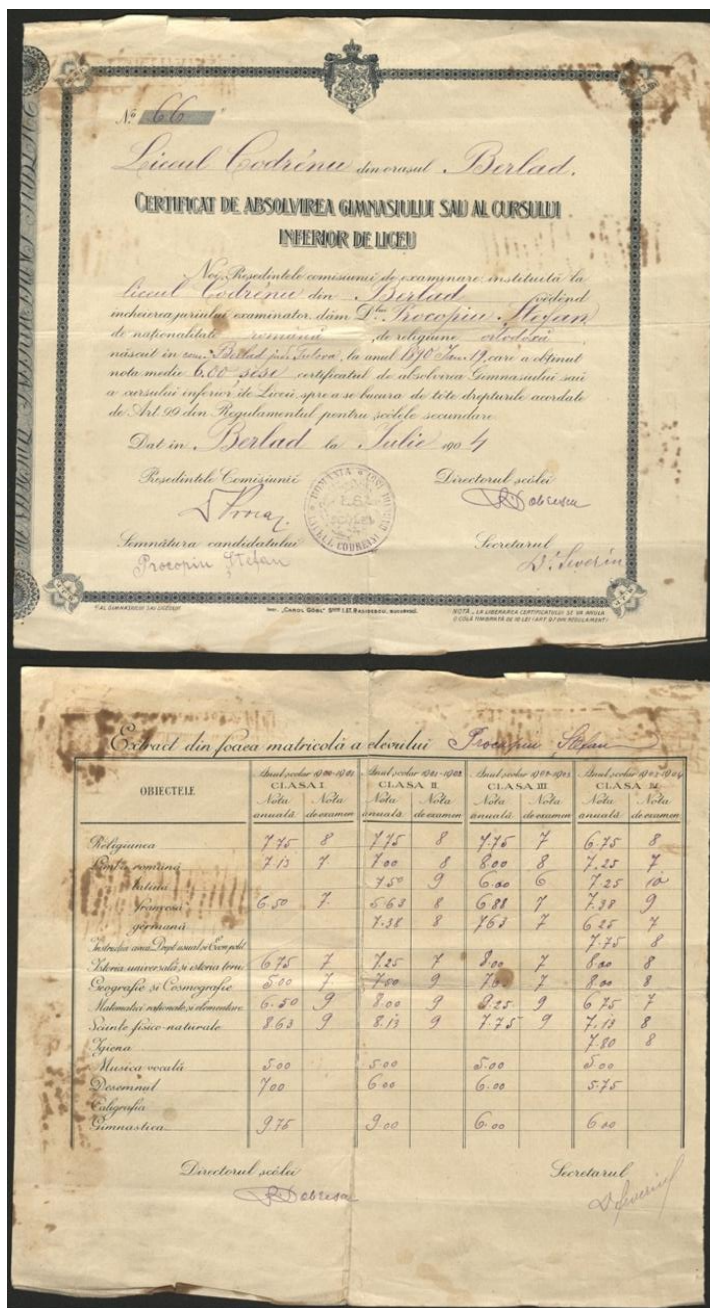


Fig.9 Certificat de absolvire a gimnaziului
 (document din fondul Procopiu, Biblioteca de Fizică și Chimie)

Pasiunea pentru studiu îl face să se remarce încă din liceu, prefigurându-se, din adolescență, viitoarea performanță în știință, talentul pentru cercetare și capacitatea de a conecta teoria cu practica, de a experimenta și descoperi și explica fenomene științifice noi.

Dupa terminarea liceului (Liceul *Gheorghe Roșca Codreanu* din Bârlad), pe care-l va absolvi cu media cea mai mare (9,20), Procopiu devine student la Universitatea din Iași, urmând cursurile Facultății de Științe Naturale, la care renunță, după câteva luni, înscriindu-se la Facultatea de Științe Fizico-Chimice. Din cauza situației materiale modeste, se angajează ca pedagog la Liceul Internat (actualul Colegiu Național *Costache Negruzzi*, situat în proximitatea Universității), pentru a se întreține. Ulterior, datorită lui Petru Poni, care era președintele al comisiei de acordare a burselor la Facultatea de Științe Fizico-Chimice și care îi intuiește potențialul științific, obține o bursă de stat, ceea ce îi permite să renunțe la a mai fi pedagog, concentrându-se pe studiu.

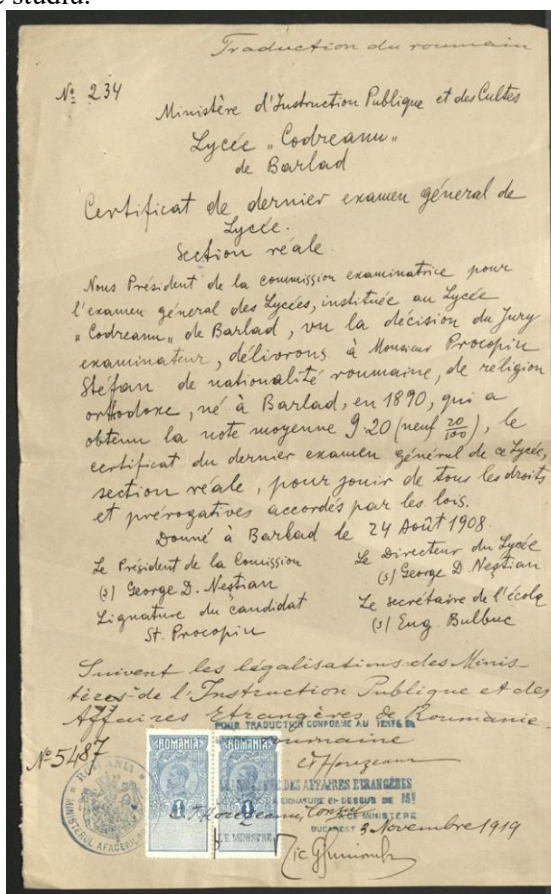


Fig.10 Certificat de absolvire a liceului – limba franceză
(document din fondul Procopiu, Biblioteca de Fizică și Chimie)

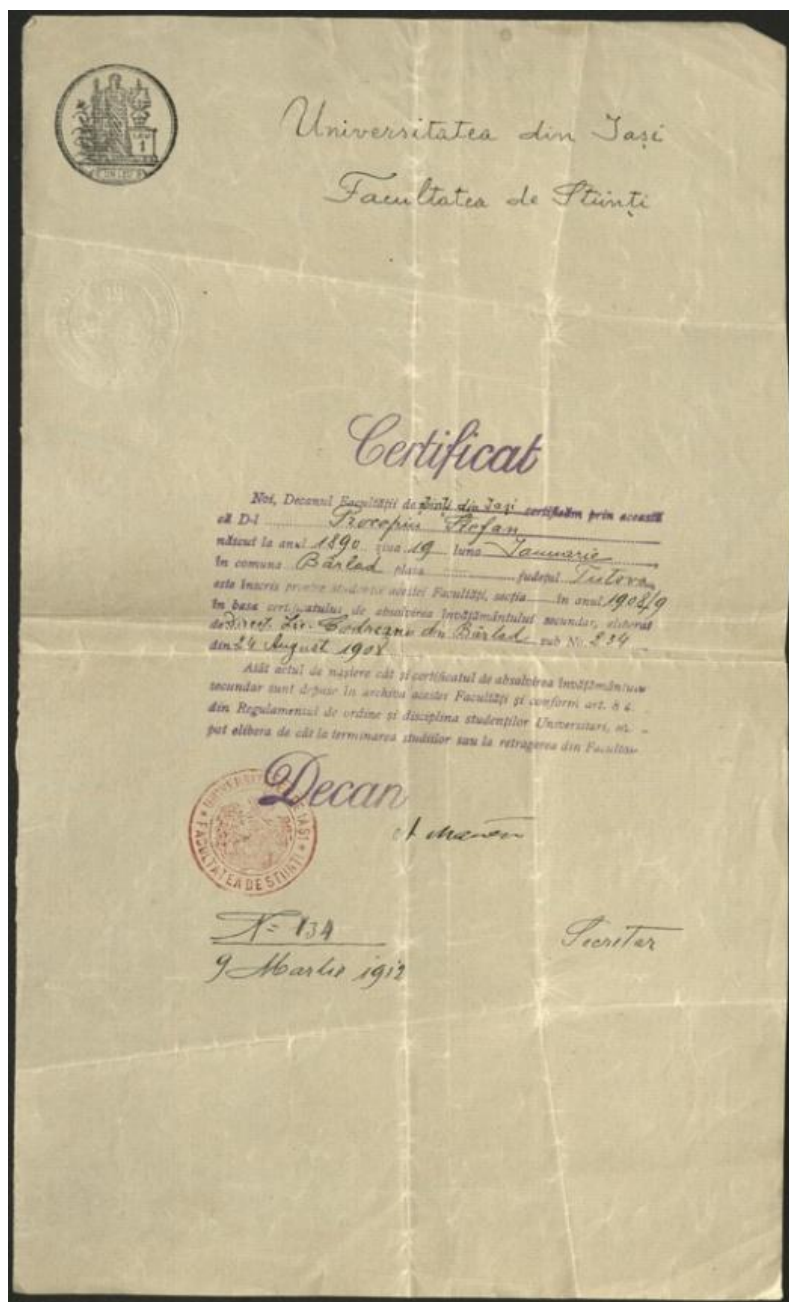


Fig.11 Certificat semnat de către decanul Facultății, atestând statutul de student al Facultății de Științe, 1912 (document din fondul Procopiu, Biblioteca de Fizică și Chimie)

În anul 1912, Procopiu obține licența în fizică, cu mențiunea „foarte bine“.

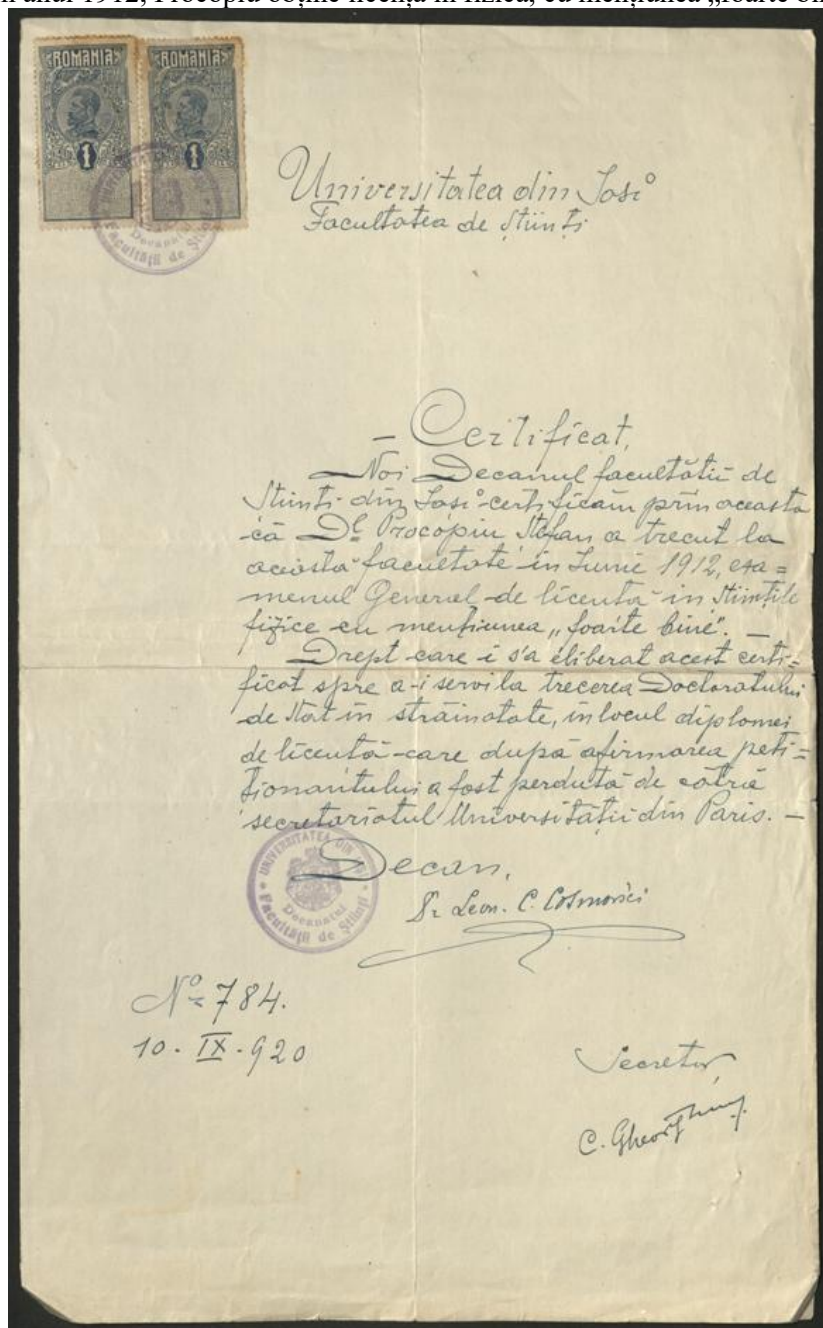
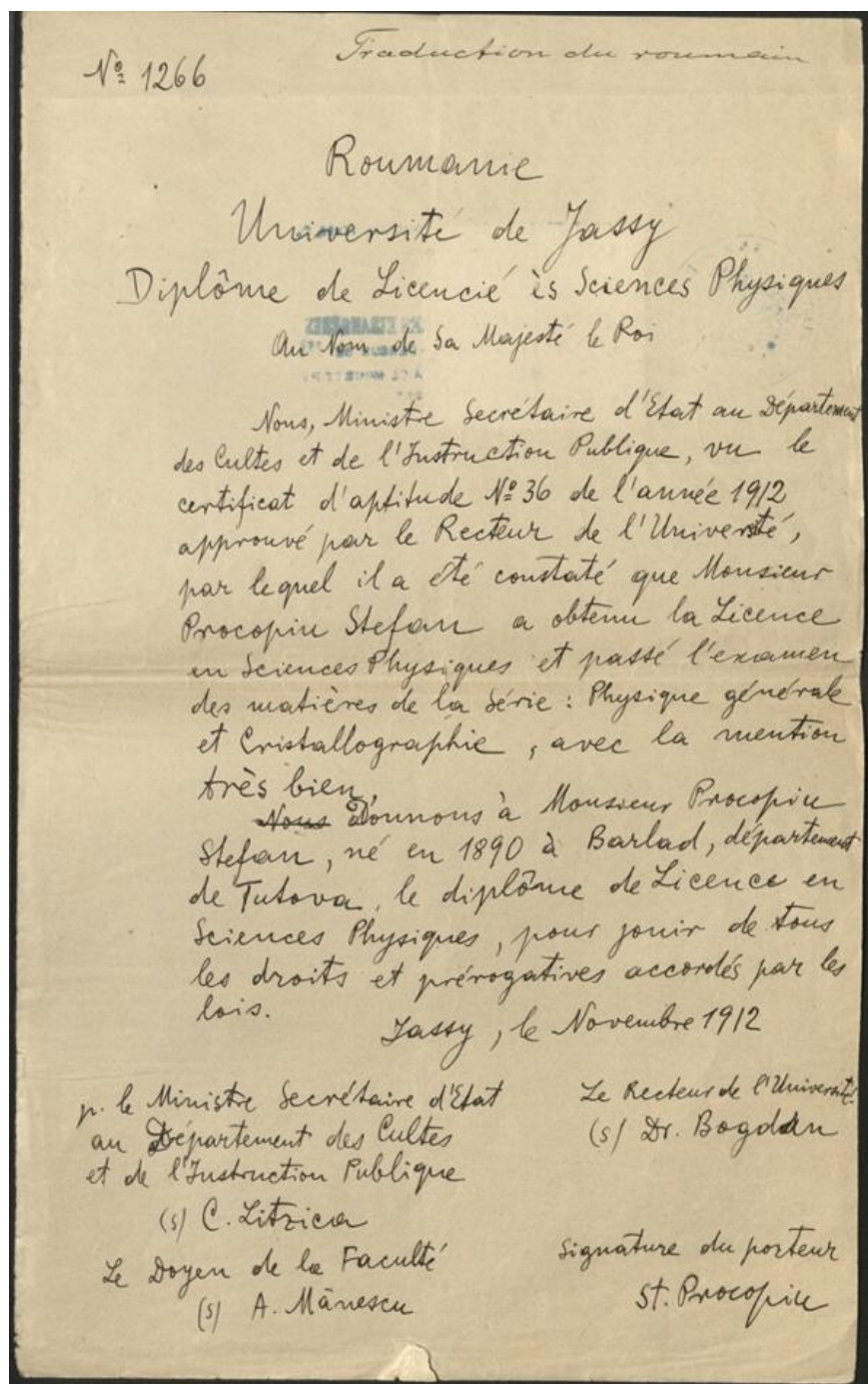


Fig.12 Certificat pentru înlocuirea diplomei de licență, în vederea înscrierii la doctorat, semnat de către decanul Leon Cosmovici (document din fondul Procopiu, Biblioteca de Fizică și Chimie)



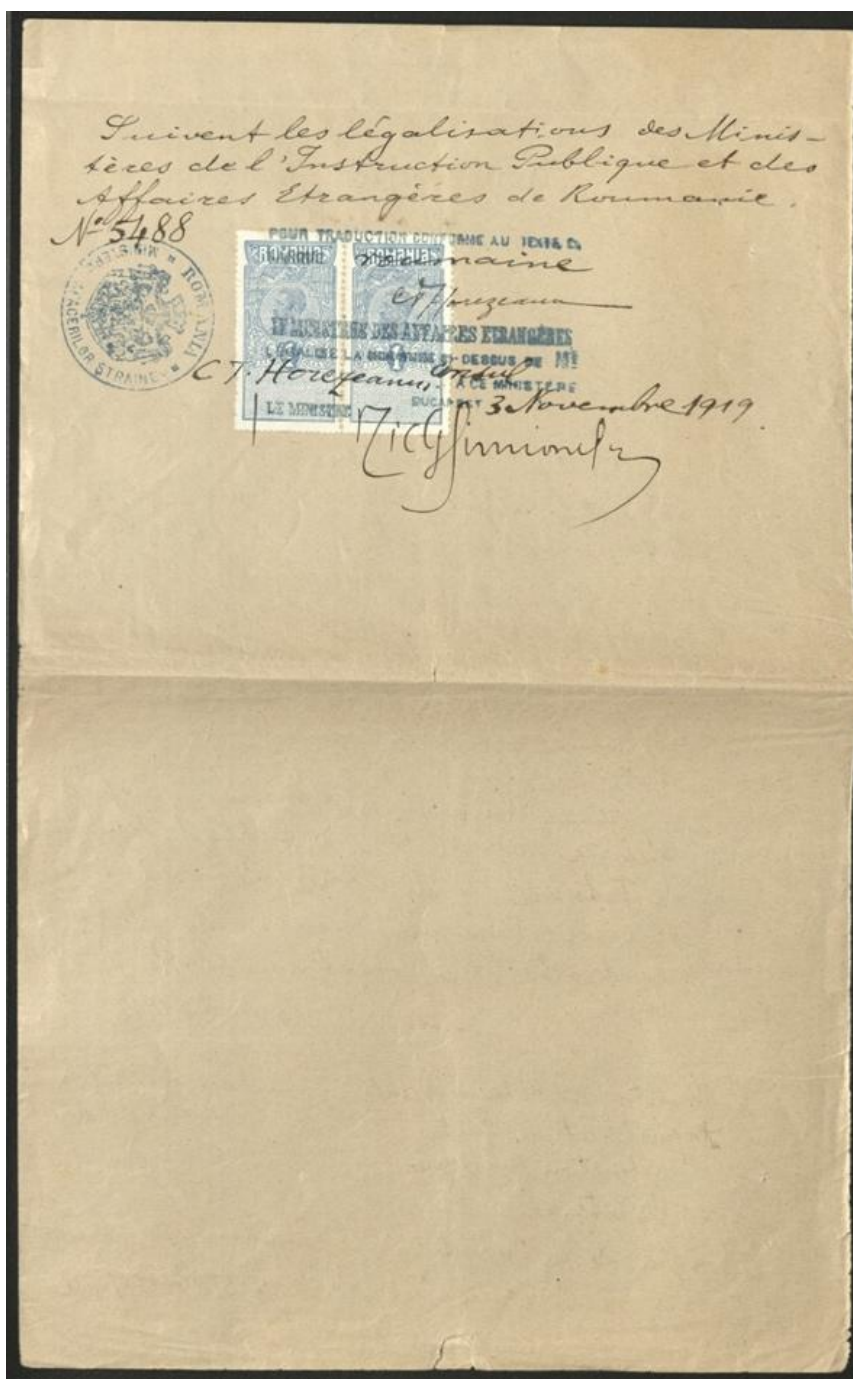


Fig.13 Transcriere a Diplomei de licență (document din fondul Procopiu, Biblioteca de Fizică și Chimie)

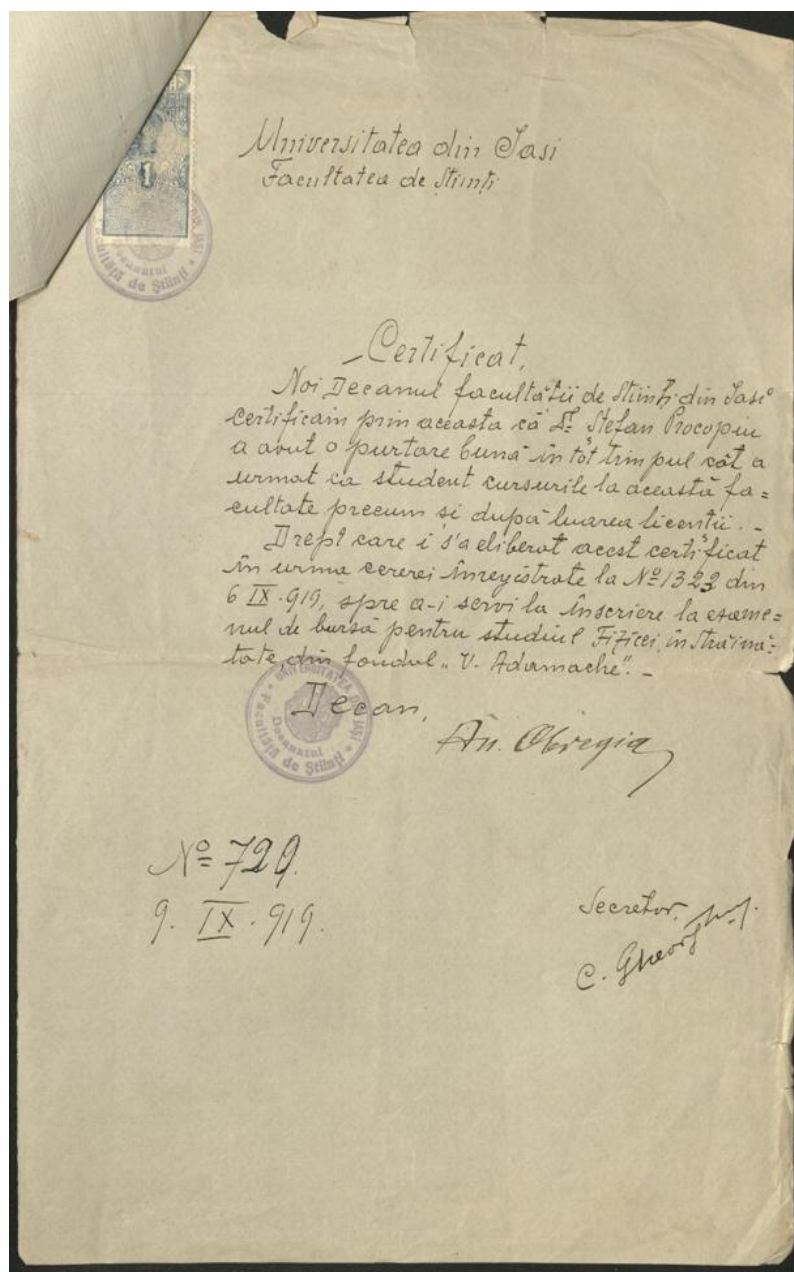


Fig.14 Certificat de *bună purtare*, pentru înscrierea la studii în străinătate – semnat de către decanul Anastasie Obregia – întemeietorul școlii de chimie organică la universitatea ieșeană (document din fondul Procopiu, Biblioteca de Fizică și Chimie)

Preocupările științifice

Tânărul student Procopiu, al cărui viitor în cercetare se prefigura clar, continuă preocupările de cercetare inițiate în timpul liceului când, în cadrul unei societăți pentru elevi în care activa, începuse să studieze tratate de fizică și științe naturale, cu observații asupra conținutului și încercarea de a înțelege fizica.

Preocupat de magnetismul substanțelor, prin studiile începute în 1911, în urma cercetărilor privind teoria cuantelor lui Planck și a teoriei magnetismului lui Langevin, Procopiu stabilește *valoarea momentului magnetic molecular*, pentru prima dată în lume.

Era în ultimul lui an de facultate (1912) și descoperise valoarea *magnetonului* (*momentul magnetic al electronului*). S-a discutat mult că, dacă lucrarea cuprinzând aceste date ar fi fost publicată înafara granițelor țării, i-ar fi adus recunoașterea și întâietatea descoperirii. Deși rezultatele au fost prezentate în cadrul Consiliului științific, au fost primite cu rezerve și ostilitate, spunându-i-se: „Cum îți permiți dumneata să ataci niște lucruri atât de mari?”¹

Articolul, a fost publicat, totuși, în 1913, în România, dar comunitatea științifică nu a aflat, la acea vreme, despre rezultate. Lucrarea sa, publicată în „Bulletin Scientifique de l'Academie Roumaine de Sciences“, în 1913, se intitulează „Determinarea momentului magnetic molecular prin teoria cuantelor lui M. Planck“. Câțiva ani mai târziu, danezul Niels Bohr a făcut aceeași descoperire și, ulterior, a câștigat Premiul Nobel pentru această contribuție esențială în fizică. Deși a simțit nedreptatea, Procopiu nu a reactionat. „El era un admirator al marilor creatori. Și Niels Bohr era mare, nu numai prin formula magnetonului. Nu l-a supărat acest fapt și nici n-a revendicat vreodată întâietatea.“ (Rodica Procopiu).

Fiind preocupat și de probleme tehnice, Procopiu publică, în 1913, lucrarea „Cercetări experimentale asupra telegrafiei fără sârma“, iar în 1916 inventează un aparat pentru localizarea gloanțelor din corpul răniților, stabilind adâncimea la care se aflau acestea.

În intervalul 1913-1919 elaborează 10 lucrări științifice.

În anul 1919, obține o bursă Adamachi și pleacă la Paris, la Sorbona, pentru studii de doctorat, prin intermediul căreia îi va fi finanțată și revenirea în țară.

¹ <https://ziarullumina.ro/societate/reportaj/stefan-procopiu-un-savant-de-premiul-nobel-48093.html>.

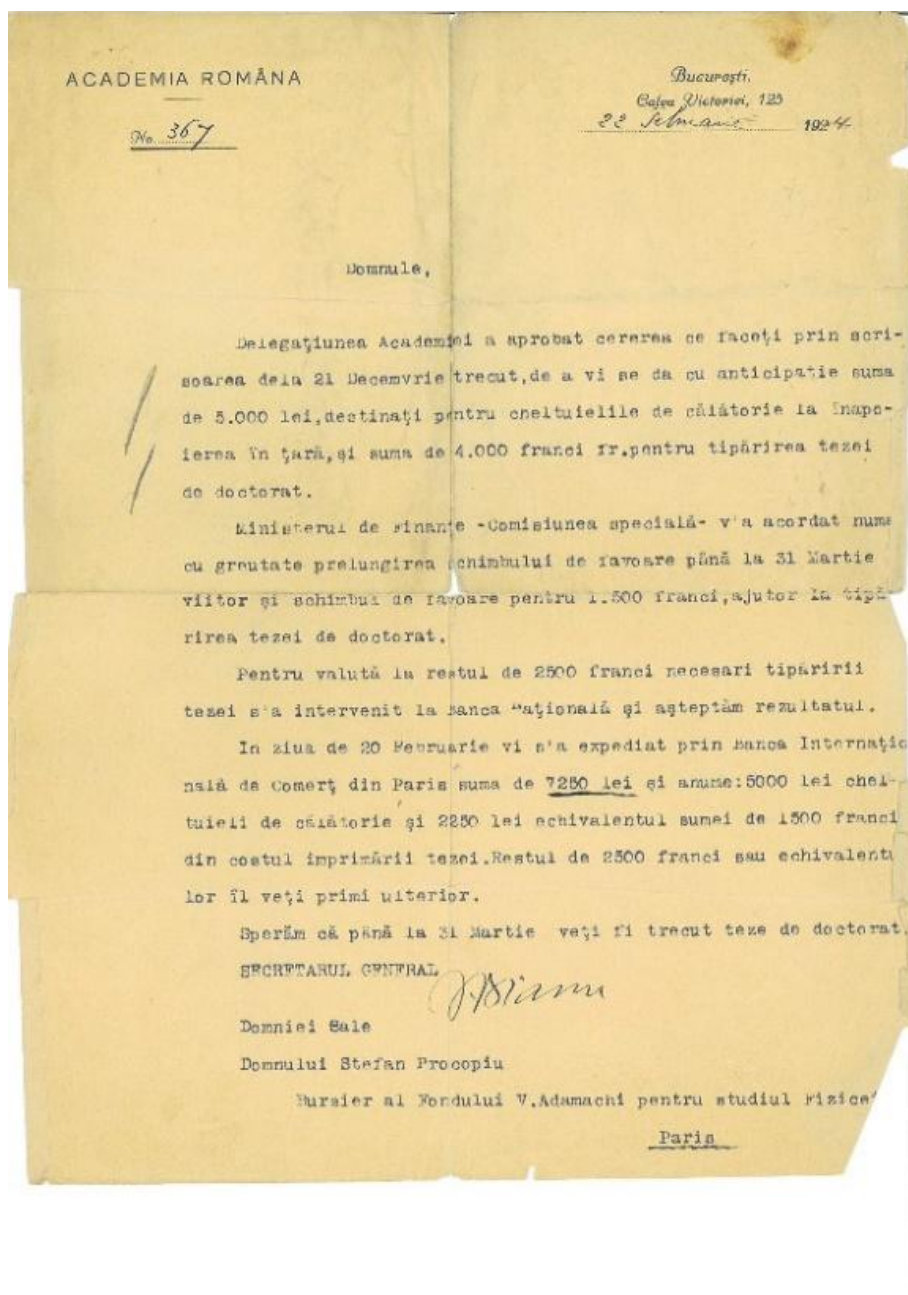


Fig.15 Obținerea finanțării de la Academia Română – semnată de secretarul general al Academiei, Ion Bianu (document din fondul Procopiu, Biblioteca de Fizică și Chimie)

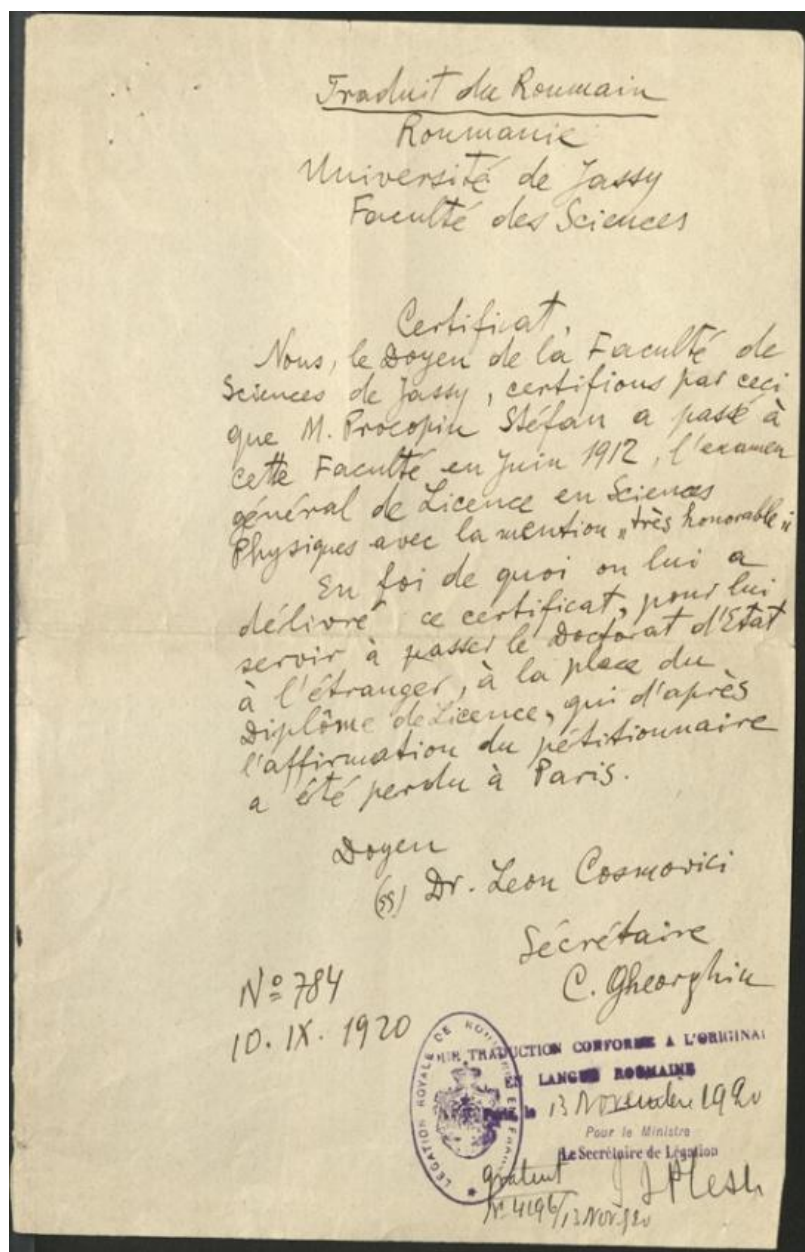


Fig.16 Certificat de la Universitatea din Iași, care îi atestă licența, pentru doctorat, semnat de către decanul Leon Cosmovici – limba franceză (document din fondul Procopiu, Biblioteca de Fizică și Chimie)

Aici are opotunitatea de a audia cursurile unor savanți care au marcat dezvoltarea științei mondiale, precum Marie Curie, Paul Langevin, Aymé Cotton. Îndrumatorul tezei de doctorat este, pentru început, prof. Gabriel Lippman, apoi prof. Aymé Cotton. Cercetările făcute în laboratorul de fizică al Universității Sorbona conduc la descoperirea un fenomen optic nou constând în depolarizarea longitudinală a luminii de către suspensii și coloizi. Această descoperire a fost prezentată în ședința Academiei de Științe din Paris, la 8 august 1921. Fenomenul este numit, în anul 1930, de către prof. Boutaric, *fenomenul Procopiu*.

În anii petrecuți la Sorbona, în 1921, Procopiu asistă la conferința lui Einstein, în discursul căruia sunt menționați doi români cu doctorate în matematică: Dimitrie Pompei și Spiru Haret, ambii născuți, ca și el, în zona Moldovei. Astfel, contribuțiile românești la dezvoltarea științei erau, în perioada interbelică, recunoscute la nivel mondial.

La 5 martie 1924, Procopiu obține titlul de *doctor în științe fizice* cu lucrarea „Asupra birefringenței electrice și magnetice a suspensiilor“ (și tema suplimentară, *Spectrul arcului între metale*), în fața unei comisii formată din profesorii Aymé Cotton, Charles Fabry și H. Mouton. Teza de doctorat a fost publicată la Editura „Masson“ – Paris și este apreciată de renumiți fizicieni ai vremii.

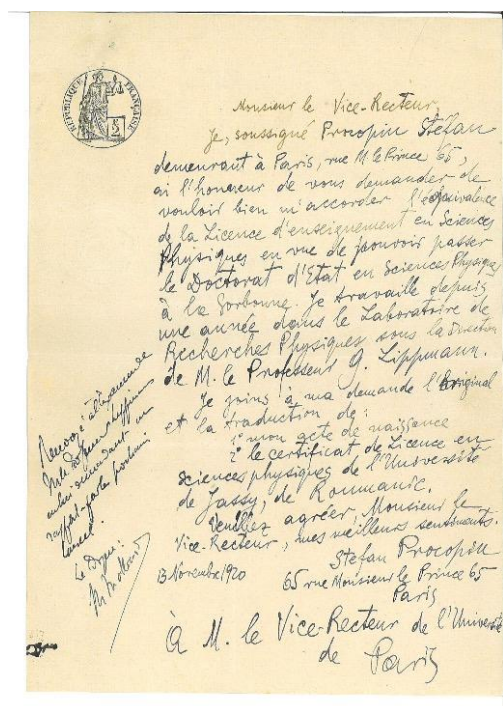


Fig.17 Solicitare de echivalare a diplomei de licență – limba franceză
(document din fondul Procopiu, Biblioteca de Fizică și Chimie)

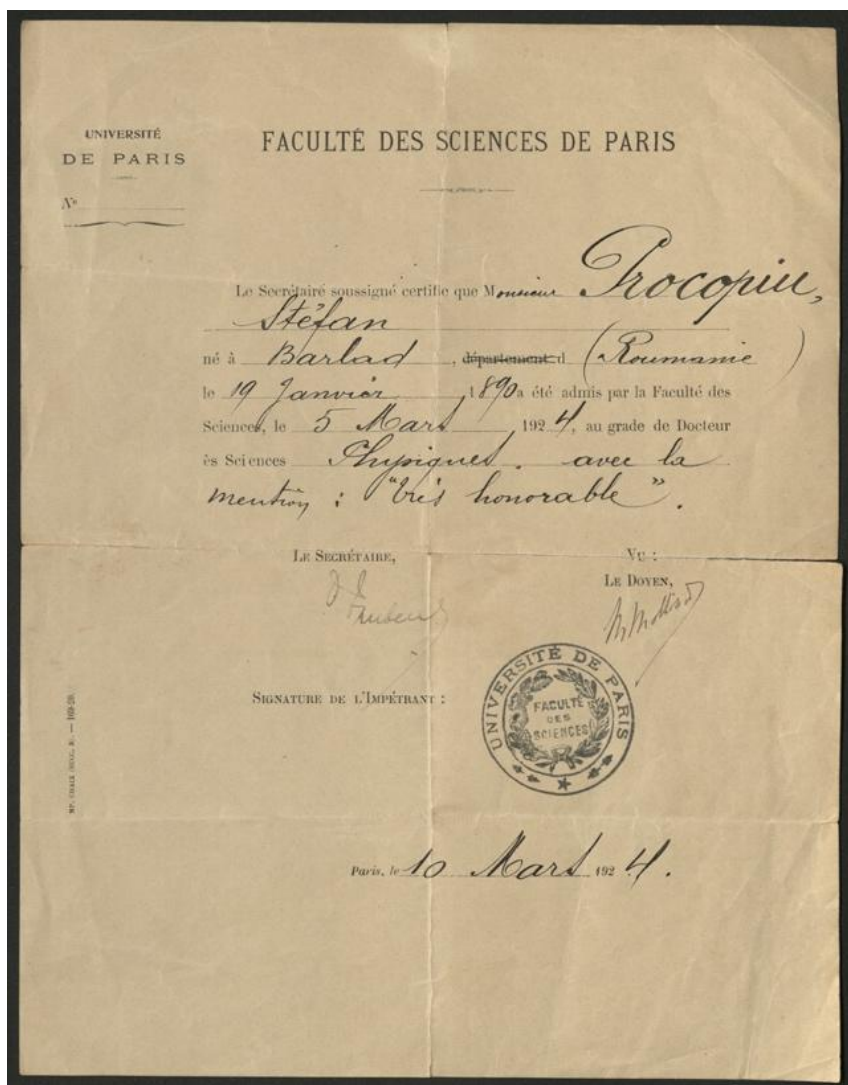


Fig.18 Adeverință de obținere a titlului de doctor – *tres honorable*
(document din fondul Procopiu, Biblioteca de Fizică și Chimie)

Ștefan Procopiu dezvoltă studiile asupra efectului Barkhausen (discontinuitatea magnetizației unei substanțe) și experimentează influența unor factori fizici asupra discontinuităților de magnetizare. În 1930, el pune în evidență un efect nou produs în fire din materiale feromagnetice străbătute de curenți alternativi, numindu-l „efect Barkhausen transversal“, și care este cunoscut în prezent sub numele de „efect Procopiu“. Efectul Procopiu a fost punctul de plecare pentru construcția unor

noi tipuri de memorii electronice cu suport din fir feromagnetic, de foarte mare capacitate. În 1965, fizicianul american, Kaufman a folosit efectul Procopiu în construcția unor noi tipuri de memorie, pentru calculatoarele moderne.

Procopiu a efectuat măsurători asupra magnetismului terestru, iar în anul 1947 a identificat, pentru prima oară, fenomenul de variație, cu o perioadă de circa 500 ani, a câmpului magnetic terestru, afirmând că, începând cu anul 1932, momentul magnetic al Pământului crește de la Ecuator spre Poli.

El a determinat și ciclurile variațiilor secundare ale declinației și înclinației pentru orașul Iași (din perioada 1798-1947) și pentru București din perioada (1772-1947). Calculele efectuate și hărțile întocmite i-au permis să facă previziuni științifice privind unele fenomene geomagnetice. Cu datele adunate pe parcursul a 24 de ani de observații și cercetări de teren, a realizat hărți geomagnetice complete pentru teritoriul României și a pus în evidență o anomalie locală pe linia Iași-Botoșani.

Are meritul de a fi lucrat în magnetism și pe terenuri dintre cele mai diferite, în Europa fiind omul cu cele mai mari descoperiri în magnetismul terestru, iar hărțile lui sunt considerate ca fiind unele dintre cele mai exacte din zona estică a Europei.

Un alt domeniu abordat a fost spectrografia, prin analiza modului de comportare a nucleelor în vid, a activității suspensiilor metalice și a efectului acestora asupra coeficientului de difuzie și a conductivității electrice a metalelor, pe baza raționamentelor cuantice, verificate la plumb.

Ștefan Procopiu are și contribuții domeniul termodinamicii prin studiul proprietăților termodinamice ale substanțelor.

Cariera academică

În anul 1912, este numit preparator la Universitatea din Iași. Ulterior, între 1913-1919, activează la Facultatea de Fizică din București, ca asistent suplinitor, iar apoi ca șef de lucrări în cadrul Laboratorului de Aplicații ale căldurii și electricității, care funcționa în cadrul Institutului de Electrotehnică al Universității din București.

După doctorat, se întoarce în țară, unde își reia postul de șef de lucrări la Institutul de Electrotehnică din București. În cele din urmă, renunță la această poziție, din cauza presiunilor de a se înscrie în Partidul Național Liberal, și se stabilește la Iași, unde va locui pentru tot restul vieții. Aici va fi dedicat integral științei, culturii și își va continua cercetările, urmându-și cariera de profesor.

La 15 ianuarie 1925, este numit profesor titular la Catedra de gravitație, căldură și electricitate de la Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași, a cărei întemeiere este legată de profesorul Hurmuzescu, catedră pe care a condus-o până în anul 1962, când se retrage la pensie.

De asemenea, până în 1937, este și decan al Facultății de Științe, iar în același an devine primul decan al Facultății de Electrotehnică de la Școala Politehnică Iași, funcție pe care o deține până în 1941.

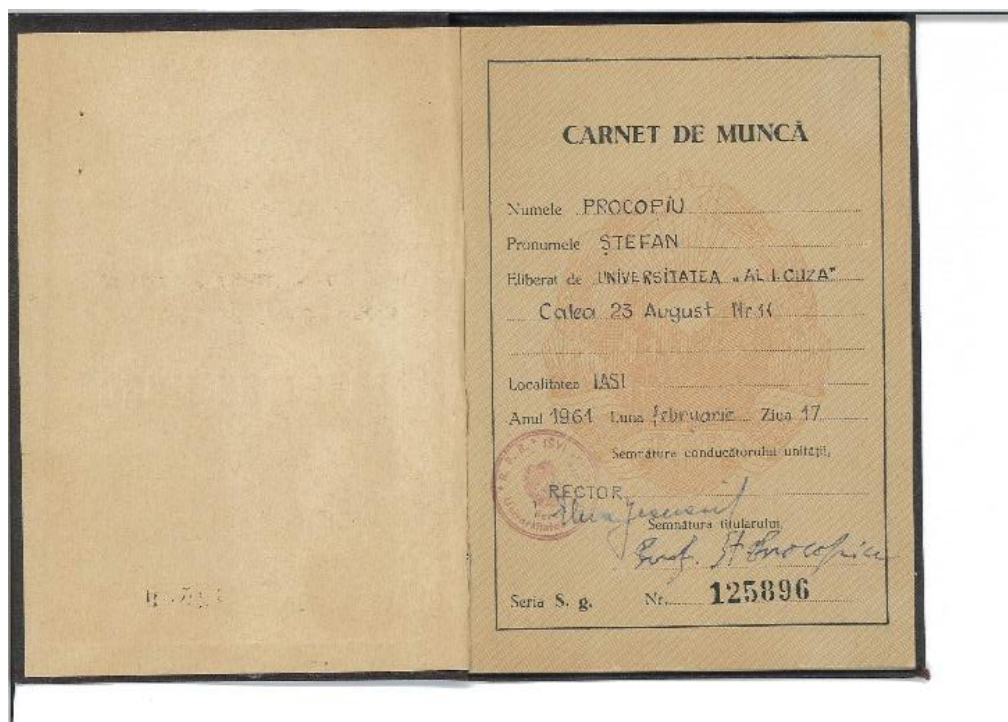


Fig.19 Cartea de muncă de la Universitate
(document din fondul Procopiu, Biblioteca de Fizică și Chimie)

Activitatea de cercetător și profesor desfășurată de Ștefan Procopiu a contribuit la dezvoltarea învățământului ieșean de fizică, prin atenția acordată componentei experimentale. Astfel, Procopiu creează în România o puternică școală de fizică experimentală, premisa de la care pornește fiind „cunoștințele se capătă prin studiu, dar faptele constatate și experiențele sunt pârgھیile care fixează cunoștințele“ (Procopiu, 1933). Cursurile pe care le-a ținut studenților au fost modele de expunere privind conținutul, forma, calitatea și metoda de predare. De asemenea, experimentele de laborator erau întotdeauna verificate în prezența sa, deoarece „experiența trebuia să reflecte exact fenomenul și demonstrația trebuia să fie desăvârșită“¹. În aceeași logică a calității, exigența era o caracteristică a evaluărilor sale („dădea nota 10, dar foarte rar“ – R. Procopiu)².

Domenii de cercetare

Trei descoperiri îi poartă numele: magnetonul Bohr-Procopiu, fenomenul Procopiu și

¹ <https://www.phys.uaic.ro/index.php/prezentare/personalitati-facultate/stefan-procopiu-1890-1972/>.

² <https://ziarulumina.ro/societate/reportaj/stefan-procopiu-un-savant-de-premiul-nobel-48093.html>.

efectul Procopiu.

Are contribuții și în domeniul *câmpului magnetic terestru*, fiind considerat, în Europa, omul cu cele mai mari descoperiri în domeniu.

Fizicianul Procopiu este autor a peste 170 lucrări științifice (Cristofor, 2012) - monografii, articole publicate în reviste științifice - remarcabile fiind „Introducere în electricitate și magnetism“ (publicată în 1929, la Iași, Viața românească Soc. Anon.), urmată de „Electricitate și magnetism“ (vol.1 și vol.2, în ediții succesive – 1939 și 1942, la Editura Laboratorului de electricitate din Iași) și de „Termodinamica“ (apărută în 1948, la Editura Laboratorului de Chimie organică al Universității din Iași).

Viața personală

Profesorul Procopiu și Rodica Procopiu, licențiată în Litere și Filosofie la Universitatea din București, s-au întâlnit la un bacalaureat, în Chișinău, în 1942, unde ea era profesoară. În 1956, când el avea deja 56 ani, se căsătoresc, deoarece „Ne-am potrivit. Așa am considerat noi întotdeauna“ (Rodica Procopiu).

Casa lor interbelică se află în Copoul Iașului, Rodica Procopiu locuind acolo până la sfârșitul vieții, în 2012. Placa de pe fațada casei amintește, din 1990, că într-o epocă demult trecută, atunci când nu era la Universitate, Ștefan Procopiu analiza, corela și contribuia, prin cercetările lui, la dezvoltarea fizicii care guvernează universul.

Când i s-a cerut un interviu, în 2009, doamna Procopiu, care i-a rămas alături până în ultima zi a vieții sale, fiind martora degradării sănătății pe fondul presiunilor politice la care a fost supus (fiind considerat un pericol politic), spunea „Nu știu dacă lumea ar fi interesată de Ștefan. Cred că știința e cea care îl face important; acolo e cunoscut“, marcându-i astfel, cu modestie, rolul în fizica mondială.

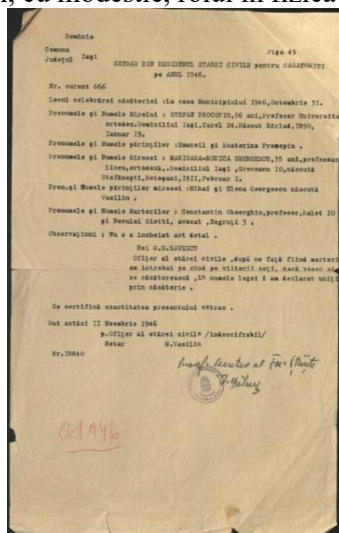


Fig.20 Extras din registrul căsătoriilor – 1946
(document din fondul Procopiu, Biblioteca de Fizică și Chimie)

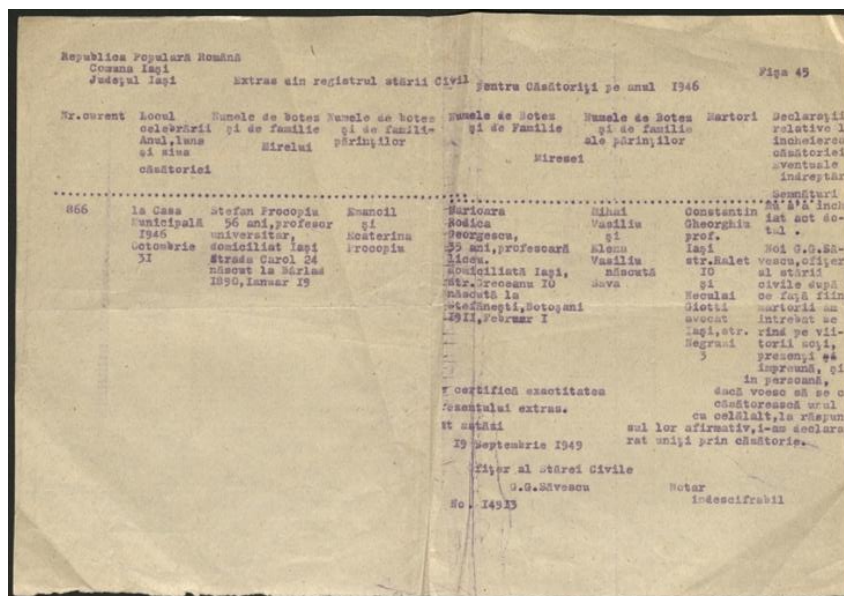


Fig.21 Extras din registrul stării civile – 1946
(document din fondul Procopiu,
Biblioteca de Fizică și Chimie)

Premii, recunoastere si legături cu fizicienii lumii

Dosarele de corespondență ale profesorului Procopiu au dezvăluit contactele acestuia cu alte nume celebre ale fizicii mondiale. Cele mai multe scrisori provin de la Aimé Cotton, conducătorul lucrării sale de doctorat, de la Paris. A purtat o corespondență și cu Niels Bohr.

De asemenea, a existat un schimb de scrisori între Procopiu și Wolfgang Ostwald, fiul energeticianului Wilhelm Ostwald, fondatorul Institutului de Chimie Fizică de la Leipzig.

Coroanda științifică i-a fost interzisă, însă, în timpul regimului comunist, profesorul Procopiu fiind mereu presat să valorifice și să studieze marile descoperiri sovietice.

Ștefan Procopiu a primit, de două ori, consecutiv, din partea Comisiei de la Oslo, invitația de a recomanda un fizician pentru acordarea Premiului Nobel. Deși era complet rupt de lumea științifică din afară, pentru că toate contactele sale fuseseră interzise de comuniști, l-a recomandat în ambele situații pe fizicianul francez Louis Néel, care a și primit renumita distincție, în 1970. „Acesta făcuse cercetări tot în magnetism, iar Ștefan spunea că nimeni nu e mai bun ca el“. (Rodica Procopiu)

Știința, care a fost *absolutul său*, este și cea care l-a salvat. În cele din urmă, în ziarul *Scânteia* a apărut un articol cu titlul *Efectul Procopiu, pe meridianele lumii*, moment care a determinat recunoașterea lui de către statul român. Ștefan Procopiu a devenit, în 1948, membru corespondent și, apoi, în 1955, membru titular al Academiei Române. De asemenea, a fost laureat al Premiului de Stat și Doctor Honoris Causa al Institutului Politehnic Iași.

Ștefan Procopiu în colecțiile BCU Iași

Catalogul online al Bibliotecii semnalează peste 70 înregistrări de lucrări al căror autor/ coautor este Ștefan Procopiu. De asemenea, în Biblioteca digitală a Bibliotecii (dspace.bcu-iasi.ro) se găsesc, digitalizate, articole științifice ale fizicianului Procopiu, extrase din *Annales Scientifiques de l'Université de Jassy*, lucrări elaborate în limba franceză (fig.22, fig.23).

Exemple:

1. *Determination des elements magnetiques en Roumanie et Cartes magnétiques de la Roumanie, dressees pour le 1er Julliet 1934/* Ștefan Procopiu . - Iassi [Iași]: Opinia, 1935. - [33] p.: il.; 23 cm + 3 pl.Extras: *Annales Scientifiques de l'Université de Jassy*, t. 21, fasc. 1-4, p. 270-302

2. *Mesures magnetiques en Roumanie, de 1931 a 1940, et cartes magnetiques de la Roumanie, dressees pour le 1-er Juillet 1940/* Ștefan Procopiu. - Iași: [s.n.], 1940. - 30 p., [3] f. pl. h., tab. 24 cmExtras: *Annales Scientifiques de l'Université de Jassy*, T. 26, Facs. 2, 1940, p. 535-562

Există și extrase din alte publicații:

1. *Les éléments du magnétisme terrestre à Jassy en 1931/* Ștefan Procopiu. - București: Editura Monitorul Oficial, 1931. - [3] p., 22 cmExtras: *Terrestrial magnetism and atmospheric electricity*, p. 341-344, 19312. *Mesures magnétiques en Roumanie en 1937/* Procopiu, Ștefan; Calinicenco, Nicolae; Vasiliu, G.. - [s.l.]: [s.n.], 1938. - [10] p. tab. 23 cm Extrait des Comptes rendus de l'Académie des Sciences de Roumanie, Tome II, Nr. 3, 1983, p. 246-255

Numeroase articole au fost publicate în Revista științifică *V. Adamachi*, la rubricile

- Note și informațiuni (peste 21 articole) din perioada 1913-1949
- Dări de seamă (peste 18 articole) din perioada 1911-1948
- Scurte comunicări originale
- Articole de fond: *Alessandro Volta*, an 31, 1945, 4, 250-253; *Constituția atomului: neutronul, pozitronul, radioactivitatea artificială*, an 2, 19354, 156-173

O altă publicație în paginile căreia au apărut articole ale autorului Ștefan Procopiu este *Însemnări ieșene: Dacii erau creștinați?* (An 5, v.13, 1.03.1940, nr. 3), *Descoperirea elementelor chimice și a elementului 87* (An 2, v.4, 1.11.1937, nr. 21), forma integrală a acestora fiind disponibilă, de asemenea, în format digital.

Colecțiile includ, de asemenea, cursuri și monografii.

Apărută la Iași, la Editura Laboratorului de electricitate, *Electricitate și magnetism*, în 2 volume (vol.1-1939: IV, 380 p., iar vol. 2-1942: 336 p.) abordează, în limba română, subiecte precum electrostatică, magnetism, electromagnetism, precum și inducție electromagnetică, curenți alternativi, teoria electromagnetică, oscilații, unde, telegrafie fără fir, raze catodice, raze X, radioactivitate, electricitate atmosferică.

Sur la birefringence electrique et magnetique de suspensions a fost publicată la Paris, Editura Mason, 1924, cuprinzând 80 pagini, cu ilustrații. În colecțiile BCU se află în colligat, în limba franceză, fiind publicată împreună cu *Contribution a l'etude des actinometres electro-cinetique* și *Recherches sur les spectres de lignes de l'oxygene*.

Ștefan Procopiu, George Athanasiu și Constantin Mihul sunt autorii lucrării *Opere alese*, editată la București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, în 1979 (270 p. fig., tab. 24 cm), în limba română, care poate fi consultată, de asemenea, la biblioteca ieșeană.

Termodinamica lui Ștefan Procopiu a fost editată tot la Iași, în cadrul Laboratorului de chimie organică al Universității, în 1948 (284 p. il., tab. 24 cm, în limba română) și face parte din aceleași colecții.

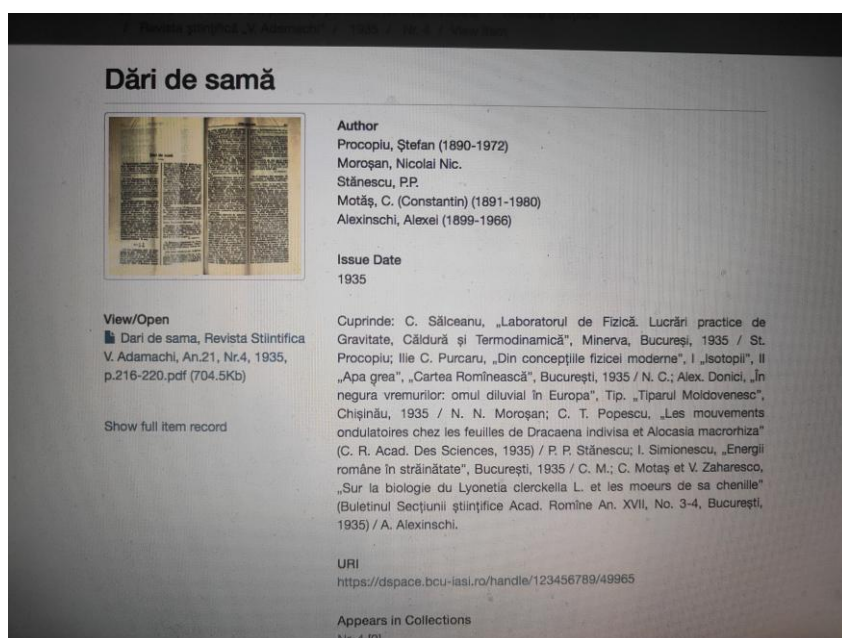


Fig.22 Articol al lui Ștefan Procopiu, apărut în Revista Științifică V. Adamachi (înregistrare din Biblioteca digitală a BCU Iași)

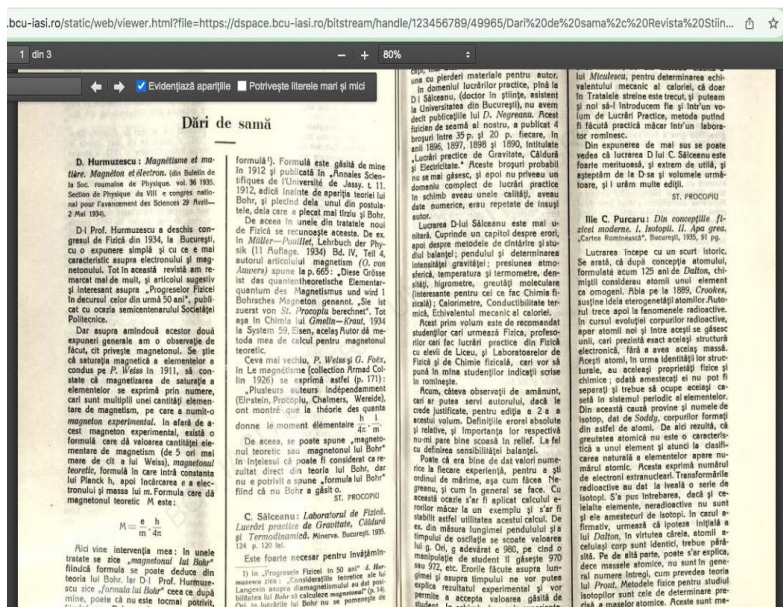


Fig.23 Textul integral al unui articol al lui Ștefan Procopiu, apărut în Revista Științifică V. Adamachi (Biblioteca digitală a BCU Iași)

Epilog - „Progresul se face pe seama celor perseverenți“

„Nu este loc de șomaj în știință, pentru cei ce vor să muncească. De altfel, și pe vremuri, Newton, la sfârșitul carierei sale, după ce descoperise marea lege a gravitației universale, spunea că se consideră ca un copil, care plimbându-se pe țărmul Oceanului necunoscutului, a găsit o cochilie mai frumoasă decât a celorlalți, dar că malul infinit al Oceanului rămâne cu un număr imens de cochilii. Cu aceste cochilii clădim noi civilizația și progresul.“¹

Procopiu rămâne un profesor care *a trăit odată cu știința lui*.....iar demersul din această lucrare este doar o restituire biografică, după mai bine de 50 de ani de la dispreție, pentru ceea ce el a dat Iașului științific.

Bibliografie:

- Bălinișteanu, Otilia. 2009. *Ștefan Procopiu, un savant de Premiul Nobel*, în „Ziarul Lumina”, 20 februarie, disponibil la <https://ziarulumina.ro/societate/reportaj/stefan-procopiu-un-savant-de-premiul-nobel-48093.html>, ultima accesare la 10 noiembrie 2024.
- Buda, Cezar. 2007. *Viața și opera lui Ștefan Procopiu*: o pagină din istoria științei. Ediția a II-a, revăzută și adăugită. Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”.
- Cristofor, Teodora-Camelia. 2012. *Ștefan Procopiu: mărturii documentare*. Iași: Editura Palatul Culturii.

¹ Procopiu, Ștefan. Extras din Conferința ținută cu ocazia deschiderii cursurilor la Universitatea din Iași, 1 noiembrie 1933.

- Popescu, Sebastian, Stancu, Alexandru. 2022. Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”.
- Procopiu, Ștefan. 1933. Conferința ținută cu ocazia deschiderii cursurilor la Universitatea din Iași, 1 noiembrie 1933 (extrase).
- Tănăsescu, Florin Teodor. 2021. *125 years since the birth of the Romanian scientist Ștefan Procopiu*, disponibil la https://www.icpe.ro/wp-content/uploads/2021/01/Stefan_Procopiu_EN.pdf, ultima accesare la 9 noiembrie 2024.
- <https://www.phys.uaic.ro/index.php/prezentare/personalitati-facultate/stefan-procopiu-1890-1972/>.
- <http://www.ee.legacy.tuiasi.ro/dascali/stefan-procopiu/>.
- Fondul Ștefan Procopiu*, Biblioteca de Fizică și Chimie „Ștefan Procopiu”, BCU „M. Eminescu” Iași.

Mihai A. PANU
(Universitatea de Vest
din Timișoara)

Considerații asupra limitelor cercetării biografice în sfera politică

Abstract: (Considerations on the limits of biographical research in the political sphere) Political biographies represent a genre with a long tradition in scientific literature. They reconstruct the political destiny of important historical figures by utilizing mainly new documentary sources and specific instruments designed for interdisciplinary research. Political biographies are of great importance both scientifically and in terms of public impact. They bring to the fore the characterological profile of those who are active in the field of political power. The biography also constitutes an act of memory education and a good pretext for alternative historiographical interpretations. This paper attempts to analyze the relevance of political biographies in the historical scientific literature. While choosing the biographical subject and, subsequently, during the reconstruction of various identity dimensions, historians have to overcome dilemmas and even circumstantial impediments. Contexts leave their mark not only on politicians from different eras but also on those who try to reconstruct their political lives. We are therefore dealing with a double determinism, articulated with different intensities on different levels. In light of these factors (and sometimes even in spite of them) there are still brilliant political biographies, true examples of documentary patience and ethical balance.

Keywords: *political biographies, history, ideology, determinism, elites.*

Rezumat: Biografiile politice reprezintă un gen cu lungă tradiție în literatura de specialitate. Ele reconstituie destinul politic al unor figuri istorice importante apelând la surse documentare preponderent inedite și la un instrumentar specific cercetării interdisciplinare. Biografiile politice au mare importanță deopotrivă din punct de vedere științific și în ce privește impactul public. Ele aduc în prim plan profilul caracterologic al celor care, vremelnic, se vor fi aflat în câmpul puterii politice. În egală măsură biografia constituie un act de pedagogie a memoriei și un bun pretext pentru interpretări istoriografice alternative. În această lucrare ne propunem să analizăm locul și rolul biografiilor politice în producția de literatură științifică domeniială. În procesul de alegere a subiectului biografic și ulterior de reconstituire a diverselor dimensiuni identitare, activitatea istoricului nu este lipsită de unele dileme sau chiar constrângeri. Contextele nu își pun amprenta doar asupra oamenilor politici din epoci diferite ci și asupra celor care încearcă să le reconstituie viața politică. Avem așadar de-a face cu un dublu determinism articulat cu intensități diferite pe paliere diferite. În lumina acestor factori (și uneori chiar în pofida lor) există încă biografii politice strălucite, adevărate exemple de răbdare documentară și echilibru etic.

Cuvinte-cheie: *biografii politice, istorie, ideologie, elite.*

Introducere

Încă din cele mai vechi timpuri s-a încercat analizarea câmpului politic și evidențierea principiilor care ajung să îl guverneze. Politica se caracterizează prin multiplele sale ipostaze astfel că folosirea formulei de „câmp politic” este menită mai degrabă să circumscrie o abordare maximalistă a fenomenului în cauză. Dacă admitem că esența politicii se poate reduce la simpla manifestare a relațiilor de putere (fie ele manifeste ori simbolice) atunci se cade să recunoaștem și caracterul trans-istoric al activităților politice. Câmpul politic este cadrul de manifestare al acestor activități. El cuprinde ipostazele spațiale (eventual nivelurile micro, mezo și macro) ale exercițiului politic și, desigur, ipostazele decelabile în timp, având în vedere că politica este, înainte de toate, un proces ce se poate întinde pe termen foarte lung. În orice caz, ar fi o întreprindere de mare anvergură să încercăm aici o sinteză a definițiilor politicii și mai ales o cartografiere semantică a fenomenului în sine. Nu acesta este obiectivul prezentului text și nici angajamentul pe care ni-l putem lua în legătură cu parcurgerea unui șantier teoretic imens. Dacă ar fi să ținem cont măcar de cele câteva argumente expuse anterior, am conchide (chiar și provizoriu) că o hermeneutică a câmpului politic reprezintă, obiectiv vorbind, un act nerealist. De ce facem o asemenea afirmație? În primul rând pentru că am ajunge la inevitabile limite ale competenței analitice având în vedere că politica nu poate fi izolată conceptual ori redusă la definiții ce se pot autosusține. În acest sens dorim să indicăm caracterul transdisciplinar pe care fenomenul politic a ajuns să îl aibă. Câmpul politic (Kauppi 2018, 211) se ivește la intersecția mai multor abordări științifice, fiecare cu legitimitatea sa, cu idiosincraziile sale și desigur, cu inevitabilele limite. Fie că vorbim de sociologia politică, de istoria politică, de ideologii politice sau de alte abordări conexe, nu ne va fi greu să admitem că extragerea maximului de semnificație pe care fiecare dintre acestea îl poate oferi reprezintă o acțiune greoaie și nerealistă prin prisma capacității noastre de a o duce la bun sfârșit. În al doilea rând, se cuvine să accentuăm un fapt adesea trecut cu vederea chiar și de observatorii atenți. Câmpul politic nu este egal sieși ca anvergură conceptuală și nu rămâne constant ca bagaj al semnificațiilor de-a lungul vremii. Limitele câmpului politic (prin aceasta înțelegându-se în primul rând limitele semnificațiilor lui) se schimbă constant, cu viteze variabile în funcție de factori atât de diverși încât cu greu ar putea fi sistematizați analitic. Prin urmare o hermeneutică „definitivă” (totală) a ceea ce este în esență „nedefinitiv”, constant supus schimbării devine în cel mai realist mod nerealistă. Asta nu înseamnă că eforturile orientate într-o asemenea direcție sunt lipsite de sens ori sortite eșecului usturător. Dimpotrivă, atâta vreme cât ne asumăm povara limitărilor și încercăm să calibrăm onest demersurile noastre științifice, obiectivele ce pot fi atinse rămân valoroase cartografieri ale unui lumi în continuă expansiune.

Reiterăm faptul că formula „câmp politic” este preferată deoarece are suficientă anvergură a semnificațiilor pentru a reflecta un fenomen cu totul dinamic. Ferindu-ne așadar de îmbietoare interpretări fixe ori definitive vom încerca să analizăm rolul actorilor politici relevanți insistând pe logica biografică într-un demers asumat de reconstituire a ceea ce putem numi „traseele puterii”, preponderent în plan național.

Considerăm că biografiile politice, de multe ori trecute cu vederea ori inconsistent tratate chiar și în grupurile experților activi pe palierul istoriei politice, reprezintă resurse cât se poate de utile în descifrarea câmpurilor politice naționale ori supranaționale. Nu vorbim aici doar despre simplele biografii ale unor figuri politice importante, care prin activitatea lor au marcat într-un fel sau altul destinele unor comunități, popoare, națiuni ci și despre ceea ce am putea numi „biografii instituționale”, adică forme de raportare la parcursul pe termen cât mai lung al unor instituții caracteristice câmpului politic. Ambele tipuri de biografie sunt menite să pună în lumina potrivită aspecte mai puțin intuitive ale fenomenului politic. Dintre acestea un loc aparte îl ocupă mai sus pomenitele trasee ale puterii care, prin inevitabilele lor intersecții compun și recompun rețelele de putere politică existente în orice stat indiferent de regimul pe care se sprijină.

Cadrele cercetării biografice în sfera politică

Atunci când vorbim despre elementele cele mai importante care codifică istoric dinamica oricăror colectivități umane, unele aspecte par mai evidente decât altele. Sferele politică, economică, socială ori culturală reprezintă, luate împreună, un macrosistem guvernat de interacțiuni specifice, structurări determinante și, nu în ultimul rând, rețele specifice de putere. Câmpul politic, așa cum lăsam să se înțeleagă din ideile anterior avansate, se remarcă prin intensitatea și densitatea exercițiilor puterii și prin tendințele de expansiune asupra celorlalte sfere. Politizarea (înțelegă generic) dincolo de a fi un slogan de modă recentă, arată o stare de fapt quasi-naturală, o propensiune către forme de dominație (sau mai bine zis supunere a surselor alternative de putere). Nu facem aici apologia puterii politice invocând pulsuniile sale hegemonice. Am vrea doar să ne concentrăm asupra actorilor care populează câmpul politic și care, prin acțiunile lor, determină dinamici specifice.

Simplificând într-o oarecare măsură logica argumentativă putem ajunge la constatarea că în câmpul politic avem de-a face cu două tipuri de actori: actori instituționali și actori non-instituționali (Chabanet, Royall 2009, 186). Departe de a fi ideală această taxonomie oferă unele avantaje de abordare întrucât evidențiază protagoniștii dominanți într-un context dat. Actorii instituționali, după cum ușor se poate intui, reprezintă acele entități înființate ca urmare a unei nevoi obiective istoric. Acești actori se înscriu într-o logică a tradiției odată cu trecerea timpului și pot deveni markeri identitari pentru grupuri mari de oameni. De exemplu statul-națiune modern este perceput drept un actor instituțional major cu atribute numeroase atât spre interiorul sferei sale de acțiune (politica internă cu precădere) cât și spre exterior, mai precis pe scena internațională, în comunitatea de state. Vorbim despre statul-națiune modern pentru că el constituie entitatea emblematică în jurul căreia s-au coagulat identități colective dintre cele mai diverse. Un asemenea actor instituțional poate construi sensuri ale colectivității apelând la valori ușor internalizabile în plan social. Dacă ar fi să forțăm o analogie utilă, am putea vorbi despre istoria statelor în termeni de biografii instituționale. De altfel putem ușor vedea inclusiv simbolistica asociată

socio-cultural unor asemenea instituții. Statul-națiune modern (ca să rămânem tot la exemplul său) capătă treptat în mentalul colectiv unele trăsături vii (chiar dacă simbolice). Formule precum „mamă țară”, „patria mamă” ori Vaterland (patria tată n.t.) - cum este în germană - arată o dimensiune antropomorfizantă a unor astfel de actori instituționali. Fie și din această perspectivă socio-culturală se cuvine să discutăm și despre biografii instituționale în câmpul politic.

Trecem încet către categoria actorilor non-instituționali și observăm suficiente particularități pentru a le face un portret convingător. Asemenea actori sunt în mod firesc mai numeroși decât cei din prima categorie (cel mai probabil nu doar în câmpul politic). Ei se remarcă prin ceea ce am putea numi lipsă de liniaritate existențială (nu neapărat în sens ontologic ci mai degrabă în sensul prezenței unei continuități cu amprentă vizibilă în plan politic). Asemenea „prezențe întrerupte” pot fi găsite și în cazul actorilor instituționali însă ele sunt în cele mai multe cazuri excepții de la regulă. Totuși, criteriile continuității și efectivității actorilor non-instituționali rămân relevante atâta vreme cât potențialul „instituționalizării” efective nu este atins. Ce vrem să spunem cu asta? De exemplu în anumite perioade de tranziție (Marchetti 2013, 6) între regimuri politice diferite (să zicem după o revoluție) pot apărea actori politici în căutarea legitimității pe drumul puterii (sau în căutarea puterii pe drumul legitimității - depinde de perspectivă). Acești actori rămân însă actori non-instituționali întrucât nu au suficient impuls pentru a dezvolta o amprentă instituțională pe termen mai lung. Ei nu depășesc faza provizoratului chiar dacă ajung să producă efecte concrete sau să contribuie la sensurile schimbării. Asemenea actori pot avea un impact puternic (chiar dacă limitat temporal) în câmpul politic. Ignorarea lor din istoria instituțională generală, cu alte cuvinte nerecunoașterea importanței lor punctuale în procesele de tranziție ar reprezenta, desigur, un exercițiu contraproductiv.

La prima vedere ni s-ar putea părea logic să facem un inventar al actorilor instituționali și non-instituționali din câmpul politic atunci când avem de-a face cu perioade de lungă stabilitate, cu alte cuvinte atunci când jocul actorilor pe scena social-politică devine ușor observabil datorită continuității. Totuși, analiza perioadelor mai puțin stabile, dinamice prin însuși provizoratul lor ne poate oferi argumente și detalii relevante pentru o mai bună înțelegere a relației dintre cele două categorii de entități. Sigur că pe lângă criteriile amintite anterior mai putem găsi și alte formule pentru identificarea actorilor non-instituționali. Geneza și dezvoltarea lor, sfera de acțiune, structurarea unor valori general acceptate sau capacitatea de a modela comportamente ori de a fideliza grupuri umane în jurul unor valori cheie reprezintă elemente specifice necesare diferențierii celor două categorii de actori. Posibilitatea diferențierii pe criterii legitime nu înseamnă că aceste entități acționează pe planuri complet separabile. Planurile de acțiune se intersectează adesea iar relațiile pot fi (simplificator vorbind, fie concurențiale fie de colaborare). Cu atât mai mult cu cât vorbim despre regimuri democratice vom observa interacțiuni mai dese între actorii instituționali și cei non-instituționali. Istoriile instituționale (sau biografiile instituționale - pentru a relua formula preferată în acest studiu) trebuie să țină seama de contextul general atunci când

analizează traseul unor astfel de actori. Pluralismul democratic favorizează un tip de dinamică, pe când regimurile nedemocratice reduc plaja de acțiune sau chiar prezența actorilor în cauză. În cele din urmă, limitele cercetării biografice în câmpul politic (indiferent de tipologia actorilor analizați) sunt date de dificultățile taxonomiilor și de plasarea acțiunii acestor entități în contextele optime (optimizabile).

Biografiile politice. Cum le (circum)scriem?

Nu credem să existe istorici onești care ar fi incapabili să recunoască importanța exercițiului biografic. Biografiile reprezintă o preocupare constantă de-a lungul timpului indiferent de motivele care au stat la baza scrierii lor. În general biografia apare ca o nevoie obiectivă a publicului de a se raporta la viața și faptele unor înaintași iluștri (în cele mai multe dintre cazuri) dar și la viețile ori activitatea unor contemporani ajunși să cunoască celebritatea. La o inventariere rapidă se pot observa biografiile scrise în Antichitate dedicate unor personalități importante precum regi, mari înțelepți ori comandanți de oști (Vezi exemplul lui Plutarh din bine-cunoscuta lucrare „Vieți paralele”), cele scrise în Evul Mediu (în general hagiografii) sau cele scrise mai aproape de zilele noastre, acestea din urmă fiind caracterizate prin orientarea lor diversă în ceea ce privește subiectul ales (de la oameni de stat, la muzicieni celebri, sportivi de performanță până la elite din diverse domenii de activitate). Cum spuneam, aceasta nu reprezintă altceva decât o inventariere rapidă a categoriilor biografice dintr-o perspectivă, să-i spunem, istorică. La o privire amănunțită însă, putem observa mult mai multe caracteristici și criterii pe baza cărora am putea lua în calcul alte diferențieri și sub-categorii. Asemenea criterii de diferențiere includ autoratul (biografii, auto-biografii), tematica (biografii culturale, biografii politice), subiectul analizei (biografii individuale, biografii colective), dimensiunea juridică (biografii autorizate, biografii neautorizate). Astfel de exemple pot continua mai ales că exercițiul biografic nu încapă aproape niciodată în cadre foarte restrictive iar nevoia de structurare a abordărilor este adesea secundară în raport cu mizele demersului general.

Dincolo de această macro-categorie asupra căreia pot fi operate diferențieri multiple, se află o întreagă infrastructură metodologică menită să faciliteze analiza domenală și să pună în valoare eforturile de documentare. În mod neparadoxal biografiile se bazează preponderent pe surse inedite (arhive, interviuri, jurnale personale nepublice, documente oficiale desecretizate, scrisori, fotografii de anumită proveniență etc.). Din acest punct de vedere munca biografului devine cât se poate de migăloasă, pentru că munca documentară, așa cum prea bine știu istoricii, reprezintă uneori partea cea mai dificilă a întregului demers. De cealaltă parte, sursele editate au importanța lor de netăgăduit în dinamica oricărui demers biografic atent planificat. Aceste câteva considerații mai mult sau mai puțin structurate sunt menite, de fapt, să ne reamintească complexitatea exercițiului biografic dincolo de aparenta sa simplitate. Dacă plecăm de la ideea (probabil preconcepută) conform căreia o reconstituire nu va putea vreodată să învie originalul și dacă admitem că esența demersurilor biografice (la modul general) presupune reconstituirea prin mijloace specifice a unor parcursuri

existențiale diverse, ne vom lovi inevitabil de limitele cercetărilor în această interesantă sferă. Astfel de limite se referă, de pildă, la posibilitățile reale de documentare, la aspecte ce țin de legalitate, la acuratețea reconstituirii narative și, desigur, la eterna luptă dintre obiectivitate și subiectivitate. Asemenea „neajunsuri” par să fi fost dintotdeauna conștientizate fapt ce i-a determinat chiar și pe unii dintre marii biografi să asume explicit povara unor limitări considerate inevitabile: „Rugăm pe cititori să nu ne învinuiască c-am făcut așa, că nu va fi cu dreptate, căci aici noi nu scriem istorie ci povestim viețile unor oameni” (Plutarh 1966, 356). Cugetarea lui Plutarh nu pare atât de relevantă la prima vedere. Totuși, dacă ținem să reflectăm puțin mai mult la spusele sale, ne vom apropia cu siguranță de miezul problemei. Simplu spus este vorba despre raportul între biografie și istorie. Mai bine zis de încadrarea speciei biografice în regnul cuprinzător al istoriei. Pornind de la asemenea dificultăți de încadrare ne punem întrebarea firească dacă limitele cercetării în exercițiul biografic pot fi determinate de ceea ce am putea numi pretenția obiectivității. Suntem perfect conștienți de faptul că „regula de aur” nu poate fi găsită în marea istorie. Istoria generică nu este altceva decât un ghem de narațiuni, o sumă de discursuri mai mult sau mai puțin armonizabile asupra unui subiect (biografic) sau asupra unei arii tematice de interes. Nu ne propunem aici să găsim argumentele ultime cu privire la relația dintre istorie și biografie. Am considerat doar important să semnalăm această „tensiune” ce pare să existe încă din cele mai vechi timpuri. Asta pentru a ne înscrie în marja misiunii acestui text: aceea de a evidenția limitele cercetării biografice.

Pentru că tot vorbeam de misiunea principală a acestui articol, se cuvine să menținem discuția orientată asupra studiului nostru de caz și anume biografiile politice. Acestea nu se abat prea mult de la problematizarea specifică biografiilor în general. Sigur, ele reprezintă o sub-specie clar definibilă și ușor identificabilă în registrul preocupărilor de profil. Totuși, ar fi contraproductiv să căutăm o puritate (în sens maximalist) a biografiei politice. Atâta vreme cât sfera politică este un domeniu al multiplelor interferențe devine evident că biografiile ce scormonesc acest domeniu nu pot ignora asemenea aspecte și condiționări. Multe dintre analizele făcute la modul cel mai onest tind, în mod natural, să oculteze poziția și rolul biografului în procesul de construire a biografiilor. La fel cum istoriile nu pot exista fără istorici nici biografiile nu pot exista fără biografi. Să ne fie iertată această formulă de o excesivă banalitate însă dacă ar fi să insistăm puțin mai mult asupra relației dintre biografi și biografii am putea observa cu relativă ușurință mici până la mari inconsistențe. Biografiile nu se auto-generează, nu devin auto-evidente și nu ținesc întotdeauna subiecții cei mai valoroși din punct de vedere documentar. Ele vor avea întotdeauna nevoie de un „fabricator”, de un artizan care selectează, planifică, documentează, redactează și, în cele din urmă, promovează rezultatele muncii biografice. Meșteșugirea unei biografii nu este (întotdeauna) străină de interesele specifice ale biografiilor. Aceste interese pot avea ascendent ideologic, financiar ori vag motivațional. Pot avea, desigur, și ascendent pur științific. A bănuși însă niște motivații specifice în demersul biografic nu înseamnă automat și a le putea dovedi. Biografiile (politice) se nasc greoi la intersecția dintre

posibilități documentare, interese (adesea) pecuniare, condiționări (pseudo) ideologice și interes științific genuin. Limitările conținute de orice demers biografic nu ar trebui totuși, să determine punerea sub semnul întrebării a utilității lor. Aceasta din urmă este indiscutabilă dincolo de orice tăgadă. O biografie, oricât de neconvingătoare, rămâne totuși o sursă edită demnă de luat în seamă pentru reconstituiri viitoare, în cheie comparativă, a unor fragmente istorice de interes.

Informațiile despre trecut se contabilizează, nu se „aruncă la gunoi”, pe motiv de felurite inconsistențe. În cazul biografiilor politice situațiile ce țin de calibrarea optimă a demersului sunt și mai delicate. Evident biograful joacă un rol mai mult decât important. El va căuta să găsească echilibrul între obiectivitate și subiectivitate (în ceea ce privește elaborarea materialului biografic) și să țină cont de numeroase alte condiționări, de la cele editoriale până la cele ideologice ori juridice. În orice caz, așa cum bine remarcă literatura de specialitate dedicată unor astfel de subiecte, biografiile politice fie prezintă subiecții la superlativ, fie îi „banalizează” până la diluarea oricăror caracteristici relevante (O'Brien 1998, 50). Biografiile (și în mod specific biografiile politice) sunt printre cele mai prize produse narative de către publicul larg. În acest sens ar trebui să ne punem întrebarea firească cu privire la ce dorește publicul. Dorește cu adevărat apropierea de adevărurile istorice sau dorește reconstituiri în termeni senzaționalisti ori mistificatori ale vieții unor personaje cunoscute. Rămânem în zona discuțiilor despre relația între biografie și istorie. Inevitabil va trebui să ne punem întrebări asupra relației dintre istoric și biograf. Opiniile generaliste tind să favorizeze legitimitatea epistemică a istoricului, acesta din urmă fiind încadrat într-o categorie de sine stătătoare. De cealaltă parte biograful nu trebuie să fie neapărat istoric. În cazul său nu există o „disciplină de castă” și nici consecințele decredibilizării rapide în caz de eșec metodologic (așa cum se întâmplă adesea în cazul istoricilor). Istoricii sunt prizonierii propriei „bresle”, propriei paradigme ceea ce îi face mai disciplinați în raport cu munca lor și mai predictibili în ce privește căile de analiză pe care le preferă. Dacă istoricul trebuie să fie istoric (ca formare și motivație) biograful nu cunoaște asemenea constrângeri. Biograful poate jongla natural cu mai multe identități profesionale. El poate fi istoric (desigur) dar poate la fel de bine să fie jurnalist, sociolog, teolog etc. Scrierea biografiilor cunoaște așadar o mai mare libertate de manifestare/exprimare în timp ce scrierea istoriei trebuie să rămână fidelă unor modele deja consacrate. De aici și dificultățile de circumscriere a speciei biografice. Totuși, oricum am privi lucrurile, biografiile politice sunt conținute în logica istorică fie și pentru faptul că sfera politică a fost o preocupare de selecție originală pentru istorici: „Istoria rămâne așa cum primii istorici au imaginat-o: un studiu al acțiunilor politice și militare” (Momigliano 1993, 41).

Este important să evidențiem aceste aspecte ce au legătură cu interferențele dintre istorie și biografie. De-a lungul vremii stilul și metoda biografice s-au diversificat și s-au adaptat continuu. Din acest punct de vedere „metoda” biografică pare mult mai flexibilă și adaptabilă comparativ cu „metoda” istorică. Totuși, ce set minimal de criterii putem folosi pentru a circumscrie biografia politică într-o manieră

convingătoare? Dacă pornim de la particularitățile sale și mergem către aspecte mai generale vom avea de-a face cu următorul tablou. Biografia politică se delimitează în raport cu cele două domenii aflate la granița sa imediată: encomion și monografia politică (Geiger 1985, 15). După cum ușor se poate intui, monografia politică este o specie mult mai des utilizată și mult mai versatilă chiar și în condițiile specifice vremurilor moderne. În orice caz, dincolo de taxonomii și criterii de diferențiere mai mult sau mai puțin utile, biografia politică rămâne ancorată în siajul istoriei. Această apropiere este naturală iar compatibilitățile cândva descoperite par să nu-și piardă validitatea odată cu trecerea timpului. Toate argumentele prezentate până acum par să ne ducă spre o concluzie de etapă cât se poate de rezonabilă. Reluând dilemele lui Plutarh putem recunoaște că biografia (politică) nu este istorie însă „genus proximum al biografiei politice este istoria” (Geiger 1985, 16). Altfel spus chiar dacă nu putem avea o suprapunere totală între cele două sfere (lucru care ar fi chiar contraproductiv deoarece subspecia biografiei s-ar dilua treptat în oceanul istoriei), apropierea lor este maximă iar mizele lor perfect compatibile. Acest fapt poate să fie cumva îmbucurător pentru istorici deoarece demonstrează anvergura istoriei văzută ca disciplină academică. Această anvergură include numeroși sateliți domeniali. Unii mai apropiați, alții mai îndepărtați. După cum am văzut, biografia politică este cât se poate de apropiată.

Concluzii

În acest articol am avut ocazia să investigăm diferitele categorii ale biografiei în contextul mai larg al scrierii istoriei. Biografia rămâne o specie cât se poate de interesantă și versatilă iar prezența ei în viața publică încă din cele mai vechi timpuri nu face altceva decât să-i accentueze relevanța. Sigur că biografia nu a rămas egală cu sine din punct de vedere metodologic și identitar, odată cu trecerea timpului. Există suficiente motive pentru a introduce binevenite taxonomii suplimentare ori criterii de departajare menite să pună în evidență dinamica schimbărilor. Între proto-biografiile din vechime și neo-biografiile zilelor recente (dacă ne este îngăduită folosirea unor asemenea formule) există diferențe notabile. Unele dintre aceste diferențe ne-am străduit și noi să le punem în lumina potrivită pe parcursul acestui articol. Totuși, dincolo de răspunsuri punctuale s-au născut și numeroase întrebări. Ne-am folosit de biografia politică (mai degrabă ca de un studiu de caz) pentru a încerca să-i găsim locul și rolul într-un ecosistem al abordărilor destul de eclectic. Am considerat că biografia politică (în pofida aparențelor exotice de primă vedere) conține un bagaj istoric destul de consistent pentru a o putea folosi drept categorie de selecție. Ce rămâne după seria de comparații făcute pe orizontală dar și pe verticală (în direcția istoriei ca macro-domeniu)? În primul rând rămâne un tip de problematizare perfect compatibil cu viitoare reinterpretări tematice sau avansuri conceptuale. Rămâne o infrastructură ideatică asupra căreia putem face intervenții ori de câte ori se ivesc ocazii legitime. Și, nu în ultimul rând, rămâne satisfacția investigării unui domeniu foarte relevant însă insuficient reflectat în literatura de specialitate domeniială.

Biografiile politice pun accentul mai degrabă pe fapte ori acțiuni specifice fiind mai ușor de structurat cronologic (Adams 2013, 141). Cu alte cuvinte anvergura analitică a biografiei politice este (voit) selectivă pentru a se putea atinge obiectivele specifice. Mai mult decât atât vedem dependența de o cronologie cât mai liniară comparativ, să zicem, cu tipurile de construcție a istoriei politice care pot fi mult mai sincopate, din motive de cele mai multe ori legitime (precum lipsa materialului documentar). Tot în acest registru al comparațiilor mai putem aminti și lipsa unei suficiente predispoziții spre așezarea în contextele potrivite a respectivelor fapte și acțiuni. Nu vorbim aici despre un reproș metodologic, ci de o trăsătură pe care o au biografiile politice în general. Se cuvine, dacă tot amintim importanța contextelor, să reiterăm cadrul general în care biografiile (politice) sunt plasate. Câmpul politic (concept asupra căruia am insistat suficient la începutul prezentului articol), la fel ca taxonomia actorilor instituționali și non-instituționali compun și recompun continuu o lume mișcătoare, efervescentă, altfel spus dificil de cuprins în cadre analitice standardizante. Majoritatea elementelor ce determină această stare de fapt vor continua să reprezinte provocări reale în elaborarea biografiilor politice și vor funcționa pe termen lung ca factori limitativi ai cercetărilor de profil.

Bibliografie

- Adams, Sean. 2013. *The Genre of Acts and Collected Biography*, Cambridge University Press.
- Chabanet, D., Royall F. 2009. *Mobilising against Marginalisation in Europe*, Cambridge Scholars Publishing.
- Geiger, Joseph. 1985. *Cornelius Nepos and Ancient Political Biography*, Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- Kauppi, Niilo. 2018. *Toward a Reflexive Political Sociology of the European Union: Fields, Intellectuals and Politicians*, Springer.
- Maiguashca, B., Marchetti R. 2013. *Contemporary Political Agency: Theory and Practice*, Routledge.
- Momigliano, Arnaldo. 1993. *The Development of Greek Biography*, Harvard University Press.
- Plutarh. 1966. *Vieți paralele*, Vol. 3, București: Editura Științifică.
- O'Brien, Patrick. 1998. *Political Biography: A Polemical Review of the Genre*, in „Biography” University of Hawai'i Press, Volume 21, Number 1.

Recenzii

Reviews

La biographie d'un historien... de son vivant. Étude de cas

Le 13 février 2018, le Centre de Recherches Historiques de l'EHESS a organisé une séance en hommage à Emmanuel Le Roy Ladurie à l'occasion de la publication de sa biographie : *Emmanuel Le Roy Ladurie. Une vie face à l'histoire*, parue au début de l'année aux Éditions Hermann¹. L'événement était un peu surprenant car peu d'historiens de nos jours ont fait l'objet d'un tel genre d'ouvrage de leur vivant². La séance m'a permis d'expliquer le sens de mon travail. Présent à cette séance, Emmanuel Le Roy Ladurie avait écouté d'une oreille attentive, parfois sursautant, amusé par quelques passages, avant de faire ses propres remarques avec son humour coutumier et de dérouler quelques souvenirs pittoresques. Maintenant qu'il n'est plus de ce monde, les explications données en sa présence procurent une nouvelle émotion. C'est la raison pour laquelle j'ai pensé qu'il serait utile de les rappeler, comme hommage à l'historien disparu et comme sujet de réflexion pour une biographie réalisée du vivant de son personnage.

Comment est née l'idée du livre ?

Je tiens à exprimer mes remerciements pour l'occasion qui m'est donnée aujourd'hui d'expliquer le sens et les raisons du travail biographique auquel je me suis attelé depuis plusieurs années. Je ne souhaite pas insister ici sur l'importance de l'œuvre et de l'activité de Monsieur Le Roy Ladurie, qui justifie indiscutablement l'intérêt d'une telle approche ; d'autres l'ont fait mieux que moi. Mais, comme disait Paul Ricœur, « écrire la vie est une autre histoire » et le choix du biographe de se glisser durant quelques années dans les coulisses d'une autre existence, de vivre en quelque sorte, à travers son sujet, une autre vie, exige de fortes raisons. Je me suis donc longuement interrogé sur ce sujet avant et pendant l'élaboration de cette biographie. C'est d'ailleurs la question qui m'a été posée par Monsieur Emmanuel Le Roy Ladurie lui-même, étonné de mon choix et de mon acharnement à fouiller ses archives personnelles. Non pas par réticence de sa part pour le genre biographique ! Au contraire, il a beaucoup défendu ce type de démarche et l'a également illustrée, comme le montrent ses travaux sur la vie collective d'une communauté villageoise – le cas de *Montaillou, village occitan* –, ou sur des destins individuels : le « scribe » Pierre Prion, le Sire de Gouberville, Restif de la Bretonne et surtout les personnages de la belle trilogie *Le siècle des Platter*. C'est d'ailleurs grâce à ces contributions qu'il a

¹ « Hommage à Emmanuel Le Roy Ladurie », CRH, février 2018. Disponible sur Internet, url : <<http://crh.ehess.fr/index.php?6031>>.

² Voir aussi François Dosse, *Pierre Nora : homo historicus*, Perrin, 2011.

également apporté un nouveau souffle à l'École des *Annales*, plus réticente comme on le sait envers l'expérience biographique, malgré l'exemple donné par Lucien Febvre dans ses livres sublimes sur Martin Luther ou sur l'*Heptaméron* de Marguerite d'Angoulême.¹

Toutefois, Emmanuel Le Roy Ladurie, auteur, lecteur et commentateur passionné de biographies, s'est montré moins enthousiaste devant des biographies ayant comme sujet la vie de ses confrères, les historiens. Je lui demande pardon de divulguer ici (comme je l'ai fait dans mon livre) cet aveu exprimé en 1997, dans un texte inédit qui documente de manière intéressante l'enseignement de l'histoire au Collège de France :

Pour tout dire une biographie d'Augustin Thierry, dont le rôle, jadis, dans la définition de l'historiographie française fut pourtant essentiel, m'intéresse moins que tel ouvrage de Magalhaes Godinho sur l'histoire économique de l'empire portugais aux XV^e et XVI^e siècles.²

Certes, sa préférence ne remet pas en cause la biographie qui pourrait avoir comme sujet l'historien, mais elle en dit long sur les rapports qu'entretiennent en général les spécialistes avec ce genre d'analyse suspectée de relever de l'omphaloscopie, le fait de regarder à l'excès son propre nombril, selon l'expression reprise par Michel de Certeau pour les besoins de la critique historiographique.

Qu'un arrière-arrière-petit-fils des paysans du Danube vienne alors évoquer « biographiquement » la vie de l'historien des paysans de France – ce qui n'est bien sûr qu'une facette de la personnalité scientifique d'Emmanuel Le Roy Ladurie – a de quoi étonner ! Sans autodérision, l'image se veut évocatrice de l'énorme défi que j'ai dû surmonter pour accomplir ce projet passionnant : *primo*, écrire dans une langue qui n'est pas la mienne, et, *secundo*, affronter un sujet qui est en dehors de mes domaines de prédilection : l'histoire culturelle, un peu la Révolution française et surtout l'histoire des Roumains, pas au-delà du XVIII^e siècle.

Les défis

J'ai donc regardé la biographie de notre grand maître avec les lunettes d'un dix-huitiémiste, de surcroît, étranger, qui n'a connu personnellement Emmanuel Le Roy Ladurie que très tard, surtout après l'époque où il a dirigé la Bibliothèque nationale.

Résultat ? Pour situer l'homme dans le contexte historique de son parcours, j'ai dû plonger, pendant que je dépouillais ses archives personnelles, dans l'étude de la société dans laquelle il a évolué et que je n'ai pas connue directement. Le passé récent qui avoisine le présent a été de ce point de vue comme un passé lointain, découvert uniquement à travers la lecture de livres. Je n'ai pas sous-estimé pourtant les risques

¹ Lucien Febvre, *Un Destin. Martin Luther*, Paris, Rieder, 1928 ; idem, *Amour sacré, amour profane*, Paris, Gallimard, 1944.

² Stefan Lemny, *Emmanuel Le Roy Ladurie : une vie face à l'histoire*, Paris, Hermann, 2018, p. 251.

qu'encourent les navigateurs sur les mers inconnues : c'est la raison pour laquelle, pour écrire cet ouvrage, j'ai souhaité m'associer à un ami, bon spécialiste du phénomène culturel français contemporain. C'est seulement à ce moment que j'ai eu le courage de démarrer ce projet et d'avancer avec enthousiasme jusqu'au moment où cet ami m'a laissé les commandes du navire, pris par d'autres engagements et confiant que je pouvais affronter seul les défis supposés par un tel ouvrage.¹

Parmi ces défis il fallait compter le fait que, pour le bonheur de tous, le maître devenu sujet de biographie n'avait pas terminé son œuvre, ce qui rend difficile le regard distancié propre au genre biographique. J'ai assisté pendant l'élaboration de mon travail à la publication de plusieurs de ses travaux, *Naissance de l'histoire du climat*, en 2012, *Une vie avec l'histoire*, en 2014, *Les Paysans français d'Ancien Régime*, *Huit leçons d'histoire*, les derniers parus en 2017, quand j'avais presque terminé mon ouvrage : *Brève histoire de l'Ancien Régime*, chez Fayard, et deux traductions étrangères, *Montaillou, village occitan* en bulgare, et *l'Histoire humaine et comparé du climat*, en espagnol.

Il va de soi que la biographie de l'historien comporte une dimension d'inachèvement. Pour l'éviter, j'aurais dû écouter Monsieur Le Roy Ladurie, qui s'était résigné en quelque sorte à l'idée que sa biographie paraîtrait *post mortem*, ce qui m'aurait permis d'avoir un regard différent sur mon sujet. Mais j'ai beaucoup tenu à le surprendre, très curieux sans doute de recueillir ses réactions devant ce miroir biographique ! De ce point de vue, cette biographie a été pour moi une expérimentation inédite. Car je n'étais pas à mon coup d'essai dans le genre. Cependant, par rapport aux biographies que j'avais dédiées aux personnages du XVIII^e siècle – les princes Cantemir, hommes du printemps des Lumières en Europe orientale ; ou Jean-Louis Carra, révolutionnaire girondin, premier directeur de la Bibliothèque nationale au moment où elle prend ce nom remplaçant celui de la Bibliothèque du roi – le travail sur le parcours de Monsieur Le Roy Ladurie m'a offert l'occasion privilégiée d'observer comment le héros de mon analyse se reconnaissait dans le personnage reconstitué par l'auteur, surtout quand ce héros est lui-même un historien exigeant. Monsieur Le Roy Ladurie m'a donné ainsi l'occasion de constater – au moins d'après les premières impressions dont il m'a fait part – que l'« illusion biographique » stigmatisée par Pierre Bourdieu n'est pas une règle générale, que l'historien peut, malgré tout, affronter les défis d'un voyage dans une existence totalement différente de la sienne, qui devient un moyen d'explorer des pans entiers de l'histoire.

¹ Je nomme Antoine de Baecque, qui s'est revanché de cette « désertion », en consacrant à cette biographie une page entière dans *Le Monde*, sous forme d'un entretien avec l'historien biographie, et d'une chronique sur la biographie, *Le Monde des livres*, 25 mai 2018.

https://www.lemonde.fr/livres/article/2018/05/24/emmanuel-le-roy-ladurie-ma-raison-d-exister-c-est-ecrire_5303609_3260.html.

La question des sources

Je n'aurais pas osé affronter tous ces défis – il s'impose de le reconnaître – sans un appui de taille. L'accord que Monsieur Le Roy Ladurie m'a si généreusement donné pour consulter les archives le concernant, les archives publiques de différentes institutions dont le Centre de recherches historiques (dans la cadre de l'EHESS] et la Bibliothèque nationale de France, ou ses archives personnelles, déposées ou en cours de dépôt à la BnF et à la Bibliothèque de l'Institut de France, a été décisif dans l'élaboration de cet ouvrage. Un trésor inestimable s'est ouvert à moi : une énorme correspondance avec les acteurs majeurs de la vie intellectuelle et politique, d'innombrables notes personnelles, des manuscrits inédits, des coupures de presse, des extraits de ses travaux et des recensions dont ils avaient fait l'objet... On peut dire du présent ouvrage ce qu'Emmanuel Le Roy Ladurie avait expliqué sur la genèse de certains de ses travaux, *Montaillou, village occitan*, *Le Carnaval de Romans*, *La Sorcière de Jasmin*, etc. : c'est la possibilité d'exploiter d'innombrables sources qui a mené au projet du livre, et non l'inverse.

À l'opposé d'un François Furet, qui a privé ses biographes¹ d'une manne documentaire précieuse, Monsieur Le Roy Ladurie a tout conservé, jusqu'au moindre bout de papier arraché à une serviette de table, sur lequel il a griffonné à la hâte un mot ou une idée qui lui traversait l'esprit : une obsession symptomatique pour un historien qui a bâti son œuvre sur l'exploration des archives. Celle-ci explique aussi l'aspect documentaire de mon travail – de Romain, et aussi, pourquoi ne pas le dire, de Roumain ! –, travail qui a consisté à passer en revue des montagnes de dossiers pour en extraire les faits significatifs, susceptibles de donner sens et consistance à ce récit. Je ne cherche cependant pas à remettre en cause la mémoire comme support de la construction biographique ou autobiographique. L'exploration des archives de l'historien n'aurait pas été aussi fructueuse, si je n'avais pas pu recourir à ses souvenirs dont il m'a fait part au cours de plusieurs entretiens. L'ouverture de certains dossiers en sa présence, à son domicile, parfois même dans sa cave, fut un moment de grande émotion et un privilège, grâce auxquels j'ai pu résoudre les énigmes concernant tel ou tel document, identifier l'auteur d'une lettre à la signature indéchiffrable, ou contextualiser un événement cité de manière allusive.

Le fait d'écrire une biographie avec la possibilité d'avoir en face le sujet de mon récit a été bénéfique également d'un autre point de vue, car j'ai pu interroger directement l'historien sur certains détails de son passé afin de compléter ou préciser l'éclairage apporté par ses mémoires : *Paris-Montpellier. P.C.-P.S.U.* (Gallimard, 1982) et *Une vie avec l'histoire* sous forme d'entretiens (Tallandier, 2014). Mais les mémoires, aussi intéressants et pittoresques soient-ils, ne se confondent pas avec l'histoire, et l'autobiographie n'est pas une biographie. Les questions auxquelles est confronté le biographe sont plus complexes, parce qu'il doit reconstituer à partir de

¹ Ran Halévi, *L'Expérience du passé : François Furet dans l'atelier de l'histoire*, Gallimard, 2007 ; Christophe Prochasson, *François Furet : les chemins de la mélancolie*, Paris, Stock, 2013.

sources aussi diverses que possible une « vérité » soumise à d'autres exigences que les souvenirs subjectifs du protagoniste.

Grâce à la richesse de ces archives, la biographie *s'est écrite presque d'elle-même*, en relevant surtout les aspects moins traités ou même occultés par l'historien dans ses écrits autobiographiques. Elle apporte peu de détails inédits pour la période d'avant 1963, l'année à laquelle s'arrête le récit du livre *Paris-Montpellier* : il s'agit de détails puisés dans les bulletins de sa scolarité, dans les notes rédigées à son égard et à son insu par les Renseignements généraux à Montpellier ou dans sa correspondance. C'est la période de la naissance de l'historien du climat, qu'il a évoquée dans un livre paru chez Hermann en 2012, et la période de la naissance de l'historien tout court, un historien à propos duquel Fernand Braudel écrivait à Laurence Stone dans une lettre inédite ces mots touchants : « je l'apprécie beaucoup et j'aime même à le considérer comme l'un de mes enfants »¹.

En 1963, avec le retour d'Emmanuel Le Roy à Paris, au début comme chercheur au Centre de recherches historiques, commence la période la plus importante de son parcours, celle de la maturité de l'historien, de son affirmation en France et dans le monde à travers son œuvre d'une grande originalité, révolutionnaire même sous certains aspects, reconnue comme telle dès le début par un Jacques Le Goff, Pierre Chaunu ou Georges Duby.

Cette œuvre a bien évidemment la place qu'elle mérite dans la biographie de l'historien, mais je dois reconnaître ici, en toute honnêteté, les limites de mes connaissances dans les domaines couverts par ses recherches, mon rôle se limitant dans ce cas plutôt à des présentations globales, faisant la synthèse des analyses portées par les spécialistes. En revanche, en tant que biographe, mon attention s'est concentrée davantage sur le croisement entre le destin de l'historien et l'histoire des institutions prestigieuses comme le CRH, le Collège de France, l'Académie des sciences morales et politiques et surtout la BnF. Il ne s'agissait pas bien évidemment d'écrire l'histoire de toutes ces institutions, mais de suivre leur évolution à l'époque où Monsieur Le Roy Ladurie y a déployé son activité.

Si on ajoute à cela la place de l'historien sur la scène médiatique et ses prises de positions sur les sujets d'actualité, notamment dans le combat contre le totalitarisme, son destin devient emblématique pour l'histoire culturelle française des cinquante dernières années. Sa biographie pourrait être alors beaucoup plus que le miroir d'une vie : elle pourrait aider à comprendre l'homme à travers son époque et l'époque à travers l'homme, un homme qui a été de tous les combats de son temps, nourrissant en retour l'idéal qui l'a animé dans une partie de son œuvre.

Pour toutes ces raisons, je pense que la biographie des historiens a le droit à la même bienveillance que les biographies d'autres personnalités. Je me réjouis qu'elle revienne en grâce au début du XXI^e siècle, avec notamment le livre de François Dosse, *Pierre Nora : homo historicus* (Paris, Perrin, 2011). En publiant cette « vie face

¹ Lettre sans date dans le Fonds Fernand Braudel, Bibliothèque de l'Institut de France.

à l'histoire », les Éditions Hermann m'ont permis d'apporter ma modeste contribution à un genre qui attend qu'on s'intéresse davantage à de grands intellectuels, même de leur vivant quand cela est possible. Merci à Monsieur Emmanuel Le Roy Ladurie de m'avoir fait l'amitié et la confiance de me donner accès à toutes les sources possibles concernant sa vie et son œuvre !¹

Ștefan LEMNY
(Bibliothèque Nationale de France)

¹ Il importe de préciser que, selon sa volonté, ses archives personnelles déposées à la Bibliothèque de l'Institut de France sont consultables seulement 30 ans après son décès. Avec son autorisation, j'ai eu donc l'énorme privilège de les découvrir de son vivant.

O biografie muzicală a miniaturii vocale haydniene

Ioana Mia Iuga, *Miniatura vocală în creația lui Joseph Haydn*, București, Editura Muzicală, 2023, 190 p. , ISBN 978-973-42-1319-1, ISMN 979-0-69491-343-4

Declinul patronajului curții nobiliare ca urmare a Revoluției Franceze a avut un impact crucial asupra statutului social al artistului european și al artei sale. După generații întregi în care se aflase în slujba curții, pentru prima dată se afla în postura de a lucra pe piața liberă, susținut de amatori aparținând clasei mijlocii. Astfel, libertatea personală și artistică venea împreună cu provocarea de a satisface un public mai larg și mai puțin cultivat.

Joseph Haydn a fost printre puținii artiști care au trăit suficient de mult pentru a experimenta atât tutela curții, cât și pe cea a publicului. La scurt timp după eliberarea din slujba familiei Esterházy, călătorește la Londra, unde se va dedica genurilor cu pian ce aveau să devină fundamentale în ansamblul opusurilor sale: sonata solo și cea cu acompaniament și miniatura vocală, activitatea muzicală londoneză de la acea vreme dovedindu-se a fi impregnată de prezența celor trei specii. Bogata producție muzicală a compozitorului din anii 1790, dominată de prezența trio-urilor și a lied-urile pentru voce și pian, răspundea apetenței publicului englez pentru tipologiile camerale.

Genurile vocale domestice - solo sau duete - acompaniate de instrumente cu claviaturi sau harpă, uneori însoțite de vioară, aranjamentele de cântece populare sau compozițiile originale, erau în mare vogă în Anglia în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. Pentru instrumentiștii amatori au fost publicate sute de volume de cântece, balade, arii, canzonete, pastorale, romanțe, ariete, elegii, sonete etc. Nomenclatura diversă a pieselor nu indică neapărat subgenuri distincte, deși unele titluri implică anumite caracteristici (naționale sau de altă natură). Dintre acestea, *canzonetta* italiană (alături de madrigal) fusese deja naturalizată de compozitorii englezi în secolul al XVI-lea și reluată în secolul al XVIII-lea într-o formă mai aerisită ca scriitură și mai accesibilă cântului solo. Această nouă versiune va reveni în atenția compozitorilor după anii 1770 într-o dublă ipostază: *canzonetta* italiană pentru duet de soprane și *basso continuo*, și *canzonetta* engleză, pentru voce solo și acompaniament de claviaturi. În acest context, Haydn se dedică compunerii de *canzonette* englezești, trecute prea mult timp cu vederea atât de interpreți, cât și de savanți.

Dacă inițial liedurile sale au fost formale, antice în stil și fundamental instrumentale în concepție, cu trecerea anilor ele au devenit mai proaspete, mai libere, mai spontane, mai imaginative, ajungând la o subtilitate stilistică ce anticipă creația de gen a lui Schubert.

Literatura muzicologică abundă în analize ale partiturilor pentru voce și pian ale lui Haydn, fiecare abordare punând în lumină printre altele sursele de inspirație (*Some*

English Affinities and Associations of Haydn's Songs, Marion M. Scott, 1944, *Haydn's London Ladies: Thoughts on Creating and Performing a Program*, Clare McCaldin, 2017, *A brief study of Anne Hunter and her collaboration with Joseph Haydn*, Emily Blakey, 2002), stilul muzical (*The English and Scottish Songs of Haydn*, H. C. Robbins Landon, Marvin Holdt, 2002) sau amestecul neobișnuit dintre scrierea nepretențioasă, orientată către interpretul amator și unele trăsături „romantice” inovatoare, neconvenționale (*Haydn's English Canzonettas (1794): musical style vs. social structure*, Efrat Stern, 1987).

În tot acest mozaic al referințelor muzicologice, volumul Ioanei Mia Iuga *Miniatura vocală în creația lui Joesph Haydn* este o bine-venită întregire a tabloului prin atenția acordată mijlocului prin care muzica atinge sublimul – vocea umană. Apărută la Editura Muzicală în anul 2023, cartea reprezintă o incursiune în creația de lied a lui Haydn din perspectiva interpretului, ce valorifică fiecare element muzical și poetic în demersul aducerii la lumină a tuturor intențiilor expresive și semantice ale creatorului și revelarea lor în fața publicului. Muzica celor 16 lucrări pentru voce și pian alese de Ioana Mia Iuga este adusă la lumină în virtutea unei capacități de reflecție pătrunzătoare dublată de pasiunea autoarei pentru exprimarea prin cânt.

Fiecare pagină a volumului abundă în detalii, imagini poetice, concepte istorice și stilistice, abstractizare și muzicalitate, o radiografie în același timp obiectivă și subiectivă a două tipologii de miniaturi vocale regăsite în catalogul creației haydniene: liedul de tradiție germană și *canzonettele* englezești.

Primul capitol – *Evoluția liedului în spațiul germanic* – are în centru un gen cu o istorie pe cât de îndelungată, pe atât de surprinzătoare prin transformările pe care le-a suportat de-a lungul timpului. Cu luciditatea unui arheolog, autoarea pornește de la sensurile etimologice ale cuvântului, construind fiecare strat al evoluției liedului de la cântecul monodic al Evului Mediu până la liedul clasic, a cărui simplitate și claritate oferea „iluzia cunoscutului (în care) se află toată taina izului popular” (p. 36). Ioana Mia Iuga descrie drumul liedului german de la arta populară la translarea sa în muzica cultă ca pe o metamorfoză complexă, ce implică intersecții cu muzica sacră, cu polifonia vocală a Renașterii, arta cavalerilor, arta trubadurilor și truverilor și muzica de curte. Mistic, popular, poezie ambulantă, eroi de baladă, cavaleri și călugări, pastoral și religios, totul într-un tablou la fel de poetic ca esența genului. Sunt evocate cu meticulozitate cele mai importante traiectorii ale acestui drum sinuos și figurile creatoare care i-au definit coagularea, unele proeminente, altele menționate mai puțin în istoriile muzicale generale, dar cu o amprentă bine definită în evoluția liedului: Ludwig Senfl – compozitorul „cu adevărat universal” care reușește „sintetizarea tuturor posibilităților de prelucrare a melodiilor de curte și a celor populare” (p. 19), Orlando di Lasso – cel care prin creația sa a generat „o revoluție stilistică ce merge până la rădăcinile liedului” (p. 21), H. L. Habler – cel care „a transferat elementele stilistice italiene pe liedul de dans acordic” (p. 22), Hans Leo Hassler – prin contribuția căruia „numele Nürnbergului ca centru al cultivării liedului a fost din nou reafirmat” (p. 20), Heinrich Albert – „cel mai important compozitor de lieduri a primei jumătăți a

secolului al XVII-lea” (p. 25), Adam Krieger – „momentul culminant al cultului liedului studentesc și al liedului baroc în același timp” (p. 27), Carl Philipp Emanuel Bach – cu o poziție specială în istoria liedului (p. 34), Johann Abraham Pert Schultz – a cărui creație reprezintă „o piatră de hotar în istoria liedului” (p. 36) sau cei trei reprezentanți ai celei de a doua școli berlineze, a căror estetică asupra liedului centrată pe „egalitatea în drepturi a poeziei și muzicii” devenea „principiul creației liedului în perioada clasicismului și preluată de mulți compozitori din secolul al XIX-lea” (p. 35).

În capitolul *Vocalitate în stil cameral. Miniatura vocală haydniană*, autoarea integrează preocupările compozitorului pentru genul de lied în ansamblul creației sale atât de diverse, orientată preponderent pe instrumentalitate, fie ea simfonică, camerală sau concertantă. Pornind de la observațiile personale asupra traseului componistic haydnian, descoperim capacitatea Ioanei Mia Iuga de a sesiza detalii, de a integra informații particulare în tabloul general, de a extrapola realități obiective și a le trata cu o subtilă subiectivitate, de a traversa cu sens genuri, tipuri de scriitură și intenții poetice. Alegerea drumului către miniatura vocală, „receptat cu anumite rezerve de către unii contemporani ai săi” (p. 42), după cum afirmă autoarea, își găsește argumentele aproape subiective în originea simplă a compozitorului, în dorința de a crea o muzică pentru publicul larg, de a oferi o șansă afirmării unor „poetți minori”, în pasiunea sa pentru instrumentele cu claviaturi, în intenția sa aproape omniprezentă de a transforma simplitatea în artă.

Studiul liedul german a fost pentru multă vreme blocat într-un set de tradiții hermeneutice, cercetările din această ramură a muzicologiei demonstrând cu precădere modul în care mijloacele muzicale reprezintă sau sunt în opoziție cu fundamentul literar și semnificațiile sale poetice, dacă perceperea unei lucrări muzicale este influențată de absența referirilor la contextul cultural sau, dimpotrivă, de prezența indiciilor contextuale semnificative referitoare la compunerea sau receptarea partiturii. Cele două capitole analitice ale volumului realizează o conectare a teoriilor hermeneutice cu ramura interpretativă, astfel încât la profunzimea pe care o oferă explorarea sensurilor semantice ale versurilor pe care le utilizează Haydn se adaugă versatilitatea și subtilitatea exprimării vocale, finețea culorilor timbrale, expresivitatea articulației, retorica nuanțelor.

În cel de-al treilea capitol din volumul dedicat miniaturii vocale haydniene, Ioana Mia Iuga oferă cititorului o privire foarte personală, creionată prin argumentări pertinente asupra concepției compozitorului privind *Valorificarea folclorului în „liedurile germane”* în cele două caiete *Lieder für das Clavier*, fiecare din ele cuprinzând 12 piese pentru voce și pian scrise în anii 1781 respectiv 1784. După cum afirmă autoarea, se pare că cele două seturi de miniaturi au fost concepute inițial pentru pian solo, ulterior adaptate pentru voce și acompaniament, într-o scriitură ce pune în evidență frumusețea liniilor melodice, dar și naturalețea exprimării literare din poeziile pe care le alege ca punct de pornire. Prin muzica pe care o înglobează în două volume, Haydn devine un adevărat avocat al simplității, autenticității și mai ales al profunzimii folclorului german, conectând cântecul popular în diversitatea exprimării sale cu

creația cultă. Dacă primul volum este dedicat exclusiv temei iubirii, cu inocența și patosul fiecărui moment al poveștii sale, cel de-al doilea set introduce în contextul ideatic concepte existențiale introspecte precum „moartea, legătura cu astralul, îngerii” (p. 50). Mai mult, pianul este tratat ca personaj al acțiunii sonore, mult mai prezent, mai activ în cuplul voce / instrument, fiind abordat la nivel de scriitură mult mai elaborat, aproape demonstrativ.

Popularitatea lui Haydn în Anglia nu a fost propulsată doar prin relațiile publice eficiente ale prietenului și managerului său, Johann Peter Salomon. Poziția sa la curtea familiei Esterházy îl învățase, fără îndoială, o lecție crucială de supraviețuire artistică: după ce timp de treizeci de ani a furnizat lucrări comandate, adaptarea la mentalitatea publicului devenise pentru el a doua natură. În cazul *canzonettelor* engleze, această sensibilitate s-a dovedit a fi răsplătită din plin. Primul set din 1794 a fost extrem de bine primit de publicul englez, iar Haydn a răspuns cu un al doilea set, urmat de câteva *canzonette* separate.

Încă de la începutul capitolului *Liedurile engleze. Original canzonettas set I (1794) și set II (1795)*, Ioana Mia Iuga lansează întrebarea retorică: „De ce sunt atât de importante aceste ultime lieduri ale lui Haydn?” (p. 75). Răspunsul rămâne a fi descoperit din analizele minuțioase ale celor două cicluri integrale.

Compozitorul nu a numit aceste cântece *Lieder*, așa cum a făcut-o cu melodiile sale anterioare din anii 1780. Nici nu le-a numit „Cântece pentru voce cu acompaniament de pian”, așa cum probabil ar fi făcut majoritatea compozitorilor continentali. A ales un termen de origine italiană, care devenise familiar amatorilor de muzică de salon din Anglia finalului de secol XVII. *Canzonetta* (sau *canzonet*), un diminutiv pentru termenul italian *canzone*, reprezenta în acea perioadă o piesă vocală populară scurtă, cu o scriitură facilă, adesea un cântec de dans transpus pe o poezie simplă cu tematică pastorală sau de dragoste.

În fața acestor conotații se ridică întrebarea firească: această definiție descrie corect *canzonetta* lui Haydn? Îndrăznim să afirmăm: doar parțial. De fapt, analizele stilului și ale abordării vocale pe care autoarea le aplică celor două cicluri dezvăluie o combinație neobișnuită a două stiluri muzicale complet distincte. Pe de o parte, aceste cântece se modelează perfect capacității limitate a muzicianului amator, ce reprezintă principalul destinatar al muzicii. Este evidentă intenția lui Haydn ca miniaturile să fie accesibile din punct de vedere tehnic, putând fi interpretate la prima vedere de orice iubitor de muzică educat. Pe de altă parte, sub această deghizare aparent ușoară și populară, Haydn a încorporat unele caracteristici ale perioadei *Sturm und Drang*, pe care o abandonase în mod inexplicabil în anii 1770. Nemaifiind obligat să mulțumească un singur patron, Haydn se putea aventura într-un limbaj muzical mai expresiv, mai îndrăzneț.

Întreaga pledoarie de față în favoarea miniaturii vocale, considerată drept un antrac în creația compozitorilor clasici vienezi, se încheie cu o lucidă sintetizare a tuturor elementelor de stil, construcție și scriitură ce conectează creația de lied

haydniană cu cea a marilor creatori ai Romantismului, arhitecții momentului deplinei dezvoltări a genului.

Volumul Ioanei Mia Iuga *Miniatura în creația lui Joseph Haydn* este mai mult decât o biografie a unei specii ce avea să primească în etapa istorică următoare „drepturi axiologice egale cu opera, simfonia, concertul, oratoriul sau genurile muzicii de cameră (cvartetul, cvintetul)” (p. 172). Prin abordarea sa polivalentă, creația de lied haydniană definește tranziția compozitorului de la statutul de muzician de curte la cel de artist independent, militează pentru cântecul popular, pentru poezia cu mesaj direct, autentic, pentru o muzică deschisă publicului larg fără prejudicierea profunzimii și valorii mesajului intrinsec, pentru o tratare a vocii și pianului centrată pe melodicitate și firească. „Eliminând facilul, superficialul, ce constituia nota specifică a unor asemenea lucrări destinate saloanelor burgheze europene” (p. 171), Haydn oferă o avanpremieră epocii care va considera liedul drept „un capitol predilect” (p. 172).

Gabriela VLAHOPOL
(Universitatea Națională de Arte „George Enescu ” din Iași)

Volum apărut cu sprijinul:

